

Marin Aiftincă

Misterul artei și experiența estetică



Editura Academiei Române

ACADEMIA ROMÂNĂ

MARIN AIFTINCĂ

**MISTERUL ARTEI
ȘI
EXPERIENȚA ESTETICĂ**



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
București, 2007

PREFATĂ

Dincolo de numeroasele definiții ce i s-au dat, arta este una dintre dimensiunile ce reliefează ființarea în chip specific a omului în lume. Ea are puterea miraculoasă de a ne spune cum este această ființare și, mai ales, de a ne spune ceva semnificativ despre cel ce ființează. Niciodată, însă, această spunere nu este deplină, iar opera de artă nu ni se dezvăluie niciodată până la capăt. Ea se păstrează mereu învăluită într-o taină ce o însoțește în eternitate. Este un mister intrinsec artei autentice, prin care opera exercită o neistovită seducție asupra spiritului nostru, însetat de frumusețe și perfecțiune.

Nu demult, l-am auzit pe un reputat estetician și filosof al artei, Tomonobu Imamichi, remarcând, cu o umbră de mirare, că astăzi „nu mai vorbim de misterul artei”¹. Afirmatia, la care subscriem, ni se pare a fi motivată de faptul că intelectul reflexiv aproape că domină fenomenul artei contemporane, așa cum domină existența omului, al cărui comportament cotidian este jalonat de competiție, eficiență,

¹ Tomonobu Imamichi este directorul Centrului Internațional de Studii de Filosofie Comparată și Estetică, din Tokyo, profesor emerit al Universității din capitala Japoniei. Opinia citată aici a exprimat-o la ședința Secțiunii de Estetică, din cadrul celui de-al XXI-lea Congres Mondial de Filosofie (Istanbul, 10-17 august 2003).

pragmatism. Sub această amețitoare presiune zilnică, individul trăiește cu fața întoarsă către exterior, cu interesul tocit pentru artă și aproape insensibil față de misterul vieții.

Privit într-o altă lumină, metafizică, fenomenul acesta a fost sesizat de Hegel, ceea ce l-a determinat să afirme că „prezentul, datorită stării generale, nu este priincios artei”². De aici, concluzia filosofului cum că „Sub toate aceste raporturi arta este și rămâne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a sa(le), ceva ce aparține trecutului”³. Ea nu mai reprezintă modalitatea cea mai înaltă de a trăi conștient nevoia de absolut; creația artistică însăși nu ne mai procură satisfacțiile spirituale pe care oamenii veacurilor trecute le așteptau de la ea. Se poate argumenta că în vremea lui Hegel și mai ales astăzi condițiile de existență și funcționare a artei sunt cu totul altele, după cum sensibilitatea estetică a oamenilor este mult schimbată. Și totuși problema pusă de Hegel rămâne, deși căutăm mai departe frumusețea fără egal a operelor artistice și vorbim mereu despre eternitatea artei.

Observând acest fapt, pe care îl corelează cu meditațiile lui Hegel referitoare la esența și rolul artei în prezent și în viitor, la care am făcut și noi trimitere mai sus, Heidegger se întreabă ce rost mai are vorbirea despre frumusețea și veșnicia artei, „într-o epocă în care marea artă, dimpreună cu esența ei, l-a părăsit pe om”⁴. Interogația lui Heidegger trece dincolo de estetică, în planul filosofiei artei și, mai departe, în acela al metafizicii, sugerând, sub influență hegeliană, că arta cu adevărat valoroasă, prin ceea ce reprezintă ea în sine și prin esența ei, s-a înstrăinat de om, în actuala etapă istorică. Și totuși, filosoful recunoaște că se zămislesc noi opere de artă; că apar multe mișcări artistice, ceea ce înseamnă că și în această sferă a culturii creația și, deci, viața continuă să se afirme. După opinia lui Heidegger, însă, aceasta nu anulează următoarele interogații, cu ecouri hegeliene: „mai este arta o modalitate esențială și necesară, în

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 17.

³ *Ibidem*.

⁴ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1995, p. 107.

care survine adevărul hotărâtor pentru existența noastră ce ține de istorie? Sau arta a încetat să mai îndeplinească această funcție? Dacă arta nu mai îndeplinește această funcție atunci rămâne întrebarea de ce stau lucrurile astfel”⁵. Asemenea întrebări, spune Heidegger, revin mereu, dar ele „nu pot fi puse decât dacă în prealabil gândim esența artei”⁶. Or, meditănd asupra acestei teme, el susține că în opera de artă adevărul, care „este adevărul ființei”, se așează și apare, iar această apariție în operă este frumusețea. Deci, frumosul „își are astfel locul în survenirea adevărului”⁷. În opera de artă, adevărul ființei vine odată cu frumosul și dau acesteia caracterul de operă. Ca urmare, Heidegger spune că „istoria esenței artei occidentale corespunde transformării esenței adevărului”⁸. De aceea, filosoful crede că arta occidentală poate fi înțeleasă nu numai ca expresie a frumuseții în sine sau a trăirii; ea trebuie privită și ca expresie a adevărului ființei. Or, credem noi, că așezată în această perspectivă, arta contemporană este generatoare de satisfacții spirituale, dar și de multe semne de întrebare generate de o seamă de experimente și creații, care cer dreptul la existență în vastul univers al operelor artistice.

Situată la intersecția esteticii cu filosofia artei și a valorii, cartea de față aduce în atenție unele teme fundamentale, de la misterul artei, la experiența estetică, de la esența și funcțiile artei, la valorile estetice și sensul esteticului, încercând să propună răspunsuri sau numai să formuleze interogații. Se regăsește aici rezultatul unor preocupări teoretice relativ îndelungate, căroră le-am dăruit o parte din energiile mele spirituale.

Unele teme și concepte, ca cele ce vizează orizontul metafizic al valorii și particularitățile valorii estetice, autonomia esteticului și eteronomia artei, fapt estetic și fenomen artistic, gratuitatea simbolului estetic etc., le-am tratat în strânsă legătură cu gândirea lui Blaga, Vianu și Ralea, care au înscris în estetica filosofică contribuții românești semnificative ce își păstrează, în mare parte, actualitatea.

⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 109.

⁸ *Ibidem*.

O lungă perioadă, estetica a străbătut un drum relativ comun, în devenirea sa teoretică. În veacul XX, ea cunoaște o schimbare spectaculoasă, determinată de pluralismul abordărilor metodologice și o gamă tematică foarte largă. Pe acest fond, am socotit oportun să aducem în atenția cititorului cazul esteticii americane, care a evoluat în condiții particulare, determinate de afirmarea civilizației tehnologice. Păstrând legăturile solide cu tradiția europeană, estetica din S.U.A. s-a remarcat, în veacul trecut, printr-o explozie de studii și cărți, multe de referință, care au consolidat unele direcții de cercetare și au configurat altele noi.

Ni se pare nimerit să menționăm că în lucrarea de față, deși am făcut trimiteri firești la istoria esteticii și a filosofiei artei, nu am recurs la metoda istorică de tratare a temelor asumate. În abordarea acestora, ne-am păstrat la nivelul esteticii filosofice, fără a recurge la estetica aplicată ori la cercetarea fenomenelor și curentelor artistice, care exced obiectivele ce ni le-am propus aici.

Structurat tematic, volumul are o unitate interioară dată de înlănțuirea logică a ideilor abordate. Câteva dintre studiile incluse aici au mai apărut în cartea *Valoare și cultură în orizontul modernității*, editată în 1998 de Editura Cantes, din Iași. Reluându-le în noul context, le-am revizuit și extins, încât au căpătat altă înfățișare. Cele mai multe studii cuprinse aici apar acum întâia oară în volum. Inițial, ele au fost comunicări științifice, care au fost aprofundate și dezvoltate ulterior, anticipând structura tematică a acestei cărți. În forma comunicărilor, le-am prezentat la Conferința Națională de Estetică, de la Bacău, manifestare pe care am onoarea să o coordonez, de aproximativ 14 ani, printr-o colaborare exemplară cu Centrul European de Cultură și Arte „George Apostu”, la care ni s-au alăturat uneori și cele două universități din frumosul oraș al lui Bacovia.

Dacă cititorul care, întâmplător, va poposi asupra paginilor ce urmează, va afla în ele motive de meditație la misterul artei, la esența și rostul ei infinit pentru viața finită a omului; la multele aspecte problematice care încearcă să o submineze; dacă va găsi aici un îndemn convingător de a se împărtăși din bucuria curată, pe care ne-o propune arta, ca o modalitate de a crea, sub semnul frumosului și, în același timp, drept o cale a desăvârșirii de sine, atunci autorul va fi satisfăcut că i-a adus în atenție câteva dintre frământările esteticii contemporane.

Autorul

București,
19 aprilie 2007

I. MISTERUL ARTEI ȘI EXPERIENȚA ESTETICĂ

1. **Arta, modalitate de expresie a omului.** Nici o controversă nu mai poate submina astăzi ideea că arta este unul dintre întinsele domenii de manifestare a umanului. Ființă gânditoare, omul transformă prin artă lumea exterioară și cea interioară în obiect al conștiinței sale spirituale, în care, așa cum spune Hegel, își recunoaște propriul eu¹ și îl privește în perspectiva eternității. Dacă stăruim asupra cuvântului *artă*, vom observa că este atât de general și de abstract, încât nu-i corespunde nimic real. El își precizează conținutul și dobândește concretețe abia atunci când îl asociem cu opera – singura realitate în care își are temeiul.

Într-adevăr, nu putem vorbi de artă în afara operelor, prin care ea devine inteligibilă și capătă sens. Dar nu orice fel de opere pot fi subordonate artei, ci, bineînțeles, numai acelea în care se întrupează o idee estetică. Noțiunea de *idee estetică* o luăm aici în accepțiune kantiană, însemnând „o reprezentare a imaginației care dă mult de gândit, fără ca totuși să i se potrivească un gând determinat, adică un concept”². Cu alte

B.C.U. "M. EMINESCU" IASI

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. rom. de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 37.

² Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*, trad. rom. Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 208.

cuvinte, este vorba nu despre operele utilitare sau cele destinate accesului rațiunii, ci acelea ce sunt obiect al unui *αἰσθησις*, al percepției senzoriale; deci operele estetice, care tocmai pentru că se adresează sensibilității fac parte din vastul imperiu al artei.

În perspectivă ontologică, opera de artă, ca mod al ei de ființare, este un obiect sau, după expresia lui Heidegger, „un lucru confectionat”³, având o serie de atribute, determinații ce o diferențiază în raport cu orice alt tip de operă și îi reliefează identitatea. Cercetări de filosofia artei și estetică converg în ideea că arta este cea mai determinată modalitate de expresie a omului. Având cele mai multe atribute determinative, ea este un produs spiritual, unitar și multiplu, înzestrat cu valoare, realizată de un creator dintr-un material anume, constituind „un obiect calitativ nou, cu o imutabilă originalitate și ilimitat simbolic”⁴.

2. Săvârșită de un artist, opera este desăvârșită în forma și structura ei. Am menționat, aşadar, un set de însușiri ce dau operei calitatea de a fi ea însăși. Aceste determinații arată că opera de artă, ca orice lucru, este limitată și, totodată, delimitată. Ca lucru finit, ea este închisă în propria-i identitate, de unde îi vine unitatea și permanența în timp, delimitându-se de oricare alt lucru. Dar în vreme ce un lucru obișnuit este închis într-o tăcere identică cu subzistența sa și egalitatea cu sine, opera de artă cuprinde un autentic univers de idei și sentimente, prin care se deschide cu generozitate și se dăruiește celui ce stăruie în preajma ei, procurându-i bucurie și încântare a spiritului.

Întrunind însușirile amintite, între care strălucește valoarea estetică, opera de artă transcende caracterul de lucru, întrucât, pe lângă ceea ce spune lucrul, ea ne spune și altceva, mai profund

³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom. Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 40.

⁴ Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în vol. „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 174.

și mai acaparator. În ea coexistă, într-o unitate inalterabilă, un suport material și un conținut spiritual, devenind astfel un simbol. Într-adevăr, simbolul estetic are puterea de a menține laolaltă o lume a materiei și o alta a spiritului, iradiind semnificații și sensuri ce atrag și provoacă receptorul.

Din cele spuse referitor la prezența sa obiectuală, putem afirma că opera de artă este o totalitate, un cosmos, în sensul grec al cuvântului, însemnând unitate interioară, armonie. Săvârșită de un artist, opera este desăvârșită în forma și structura ei, cu care își întâmpină contemplatorul. Superficialitatea estetică și adâncimea artistică (Vianu), planul din față și cel din spate (N. Hartmann) coexistă într-o temeinică, armonioasă și indestructibilă legătură internă ce dau operei autonomie și durabilitate.

3. Aducând cu sine un adevăr propriu, opera rămâne învăluită în mister. Echilibrul miraculos ce ține laolaltă sensibilitatea formei și semnificațiile profunde sau, cum spune Hartmann, „plinătatea modelării proprii plăsmuirii reale”, face posibilă, pentru cel ce intuiește, apariția unui conținut spiritual, care nu se lasă niciodată dezvăluit până la capăt. De aceea, opera de artă, aducând cu sine un adevăr ce-i este propriu, rămâne totuși învăluită într-un mister ce îi augmentează prospețimea, actualitatea, dar și neistovita forță de atracție exercitată asupra celui ce intră în dialog cu ea. Se cade să amintim că noțiunea de mister nu ține de sfera teoreticului, întrucât ea nu spune că sunt obiecte ce nu pot fi cunoscute în vreun fel, datorită unor limitări absolute, de natură subiectivă, adică inerente posibilităților noastre finite, ori de natură obiectivă ce vizează caracterul „irațional” al lucrurilor. Noțiunea de mister are mai degrabă o semnificație practică, ce implică funcția de creație, de realizare. În acest sens vorbim despre misterul operei, care, în planul universalității, este misterul artei. Afirmând că arta nu este o stare sufletească a artistului, ci este o anunțare a lucrurilor

săvârșită de către artist, Heidegger susține că arta este o enigmă⁵ și îndeamnă să o privim ca atare.

☞ Spre deosebire de alte forme ale misterului, cum este cel al religiei, al științei etc., misterul artei trimite la ceea ce opera păstrează ascuns ori încă neînțeles în înțelesurile sale adânci, de unde iradiază în afară și îi aureolează ființarea. În universul ei, opera închide o taină, care se referă la un conținut numai sugerat de intuiție, fără să-i dea conturul unei imagini. În consecință, opera de artă se refuză cunoașterii absolute, rămânând mereu liberă, deschisă și ademenitoare în relațiile ei cu publicul receptor. Tocmai misterul său intrinsec explică vibrația în om a sentimentului de bucurie și fascinația ce îl cuprinde și îl readuce mereu în fața operei autentice, simțind-o aproape, dar niciodată în posesia lui. Ni se pare că adevărul este intuit de Gabriel Marcel, când face distincție între „problemă”, care constituie o incomprehensibilitate obiectivă, ce poate fi analizată și rezolvată, și „mister”, a cărui incomprehensibilitate este „înglobantă”, imposibil de definit. „Neexplicatul” ține de problemă, inexplicabilul ține de mister. Problema o determinăm, misterul îl presimțim⁶. Așadar, misterul operei de artă îl presimțim, îl trăim în experiența estetică, dar este nepătruns de cunoașterea rațională.

4. Misterul este intrinsec artei autentice. Putem afirma, deci, că misterul este intrinsec artei autentice. Dacă acceptăm ideea că opera este un *produs* spiritual finit, și, în același timp, o *devenire* susținută de procesul receptării, atunci *credem* că misterul operei de artă trebuie privit la două nivele: al creatorului și al receptorului sau contemplatorului. La primul nivel avem în vedere faptul că artistul obiectivează în operă

⁵ *Op. cit.*, p. 107.

⁶ Cf. Didier Julia, *Dicționar de filosofie*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 212.

ideea estetică, cum spune Kant, așezând într-o formă sensibilă un conținut spiritual. În acest conținut se regăsesc elementele receptării unei realități exterioare și interioare, din care, în intimitatea adâncă a sufletului artistului, se constituie „materialul” tematic (N. Hartmann), ce va căpăta, grație imaginației active, expresie ireală (ideală) într-o formă reală, concretă. Atât de închisă, de ferecată este interioritatea sufletului, încât acest material nu poate ajunge complet la claritatea conștientă și exteriorizarea integrală în structura operei. De aceea, așa cum afirmă Hegel, elocvența patosului creator „se mărginește să se facă presimțită numai prin indicații și aluzii, cu ajutorul unor fenomene exterioare, consonante, fără a avea forța și structura care s-o facă capabilă să desfășoare natura deplină a conținutului”⁷. Subiectivitatea creatoare aduce astfel în operă o realitate căreia îi spunem ireală, adică neîntâlnită la nivel empiric, dar aptă să angajeze intuiția spre orizonturi adânci de semnificație ce transcend imaginea estetică și se deschid către o lume a misterului. În acest context, teoriile estetice, care văd în creație o actualizare a potențialității subiective sau o „realizare” a fanteziei, trebuie să recunoască, de fapt, caracterul miraculos al creației artistice și al producerii noului.

5. Prin „minunea” apariției, opera își protejează misterul. Al doilea nivel, menționat mai sus, la care putem lua în considerație misterul artei, este subiectul receptor și, evident, experiența estetică. Prezența obiectului estetic în forma operei de artă nu este o ființare-în-sine, ci una pentru cineva, „pentru alții”. De aceea, opera există într-o relație nemijlocită cu un subiect receptor, „care aduce cu sine condițiile înțelegerii”⁸ creației obiectivate. Izolată în ansamblul realității, opera

⁷ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 294.

⁸ Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974, p. 98.

ființează ca un obiect fizic autonom, ce include în structura sa o „bogăție de conținut”, o lume nemaivăzută, rămânând totuși deschisă oricui este dispus să intre în dialog cu ea. Firește, nu vom stăruia acum asupra problematicii complexe a raporturilor dintre artă și receptarea acesteia; ne vom rezuma doar la câteva aspecte legate strict de tema abordată în intervenția de față.

Este adevărat că opera de artă vine la capătul unei activități de creație și se înfățișează ca un produs spiritual finit. Dar ea nu încremenește în această condiție statică ce ar echivala cu o perpetuă odihnă. Viața ei abia de aici începe, ca o aventură, participând la timpul istoric și la cel supraistoric, năzuind spre ieșirea din temporalitate și intrarea în eternitate. Opera este, astfel, o activitate, un proces, o devenire, păstrându-și identitatea cu sine prin iradiere în afară a sensurilor și semnificațiilor sale. Acest proces este întreținut de receptarea operei, pentru că ea însăși, fiind interpretare a unei realități, este, la rândul ei, obiect al interpretării de către cei ce intră în dialog cu ea. Sensibilitatea receptorului conlucrează cu inteligența și face aprecieri, subordonări, interpretări pe baza experienței estetice, conturând în jurul obiectului estetic un halou conotativ.

Teoriile estetice, începând cu Max Dessoir, recunosc adevărul că receptarea artistică este un proces cu desfășurare în timp. Referitor la această temă, ni se pare că două distincții se impun cu necesitate. Prima are în vedere ceea ce Paul Souriau numea „extazul admirativ”, un fel de hipnoză pe care o trăiește receptorul sub impulsul primei impresii produsă de întâlnirea cu opera de artă. Este un moment al receptării, în care sufletul contemplatorului se dăruiește aparenței sensibile a operei, care îl fascinează prin însușirile ei de formă și culoare. Avem de-a face, într-un asemenea caz, cu o „abandonare naivă a spiritului în puterea aparenței”⁹, cum spunea Vianu. Dar această formă de

⁹ Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 306.

receptare, atunci când nu pătrunde în adânc, înseamnă o rămânere la suprafața lucrurilor, suportând pasiv impresia pe care obiectul estetic o face asupra simțurilor noastre. Se poate spune că, prin ambiguitatea sa, opera de artă își exercită un fel de „viclenie”; ea te atrage și te cucerește, dar te ține în același timp la distanță. Cu alte cuvinte, opera te fascinează prin frumusețe pentru a se ascunde mai bine în spatele acesteia. Așadar, prin minunea „apariției”, ea își protejează misterul.

6. Opera ne atrage și ne cucerește, dar ne ține la distanță. A doua distincție pomenită mai sus se referă la un alt moment al receptării, corelativ cu primul, care constă în pătrunderea în structurile interioare ale operei, acolo unde sălășluiește o lume de idei și sentimente ce provoacă spiritul nostru, invitându-l să le înțeleagă și să trăiască plăcerea estetică. Oricât de versată ar fi experiența noastră estetică, lumea interioară a operei nu ni se dezvăluie în mod absolut; ea ascunde ceva la care intuiția nu ajunge, făcând posibilă un fel de „cunoaștere cu rest”. Astfel, opera se păstrează într-o închidere esențială, ținându-l oarecum pe receptor la distanță. Tocmai această imposibilitate și distanța pe care o generează între obiectul real și subiect învăluie opera de artă în mister. Este un ascuns prin care opera exercită o permanentă seducție asupra spiritului nostru, rămânând totuși într-o fascinantă alteritate, încât niciodată nu poate fi luată în posesie.

Din cele spuse până aici rezultă că apropierea și distanța față de operă sunt elementele unui joc liber, în care este prins subiectul experienței estetice, dornic să trăiască liniștit bucuria curată. Indiferent cât de intensă ar fi fascinația care îl apropie de operă, el nu se poate identifica cu aceasta, având mereu sentimentul că ceva îi este inaccesibil și-l ține la distanță. Pentru că, în afara contemplării, frumosul, ca valoare estetică

fundamentală, nu îngăduie nici un fel de apropiere. Este un adevăr ce a făcut loc afirmației că distanța se află înscrisă în condiția de a fi a artei. Dacă opera declanșează experiența estetică, tot ea impune o anumită distanță pentru anularea interesului practic față de sine și posibilitatea de a fi văzută cu adevărat, fiind în prealabil deschisă vederii. „A putea «vedea» frumosul – spune Nicolai Hartmann – este mult: fără cel care îl vede, el nu este ceva frumos; și anume, el trebuie să fie văzut în mod specific”¹⁰.

7. Experiența estetică și disonanța în artă. Cu închisul și deschisul ei, la confluența căroră înfloreste misterul, opera de artă se propune experienței estetice, la capătul căreia receptorii, în funcție de personalitatea fiecăruia, vor descoperi obiectul estetic ce poate fi concretizat în felurite structuri. Și întrucât valoarea estetică este dătătoare de sens pentru viața omenească, cei ce o receptează, vrăjiți de frumusețea ei, sunt în același timp co-participanți la creație, opera de artă fiind astfel, prin interpretare, o permanentă devenire, susținută de aspirația noastră către plenitudine.

Dezvoltările teoretice de mai sus ne aduc în atenție următoarea întrebare: cum se comportă experiența estetică în raport cu tendințele contemporane de proliferarea a disonanței care integrează urâtul în artă? Răspunsul nu este atât de simplu încât să poată fi dat satisfăcător în spațiul restrâns al temei de față. Totuși vom încerca să-l formulăm cel puțin parțial.

Ni se pare oportun să reamintim aici opinia unui artist ca Paul Klee, care, la finele experienței sale de la „Bauhaus”, scria: „vedem astăzi, în jurul nostru, tot felul de forme exacte, ochiul înghite – nolens, volens – pătrate, triunghiuri, careuri și tot felul

¹⁰ Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 452.

de forme prelucrate, ca sârme pe bare, triunghiuri pe bare, cercuri la manete, cilindri, sfere, cupole, cuburi mai mult sau mai puțin ridicate și într-o colaborare multilaterală. Ochiul înghite toate aceste lucruri și le duce undeva într-un stomac, care le suportă mai mult sau mai puțin”¹¹. Această simbolistică a formelor geometrizzate poate semnifica triumful rațiunii asupra materiei, dar, în același timp, poate anihila o gamă întreagă de sentimente generate de bogăția existenței și miracolul vieții. Klee era convins că „miracolul vieții” scapă înțelegerii raționale și nu ni-l putem apropia prin constrângere. De aceea, el era de părere că orice analiză, inclusiv cea întreprinsă de artist, trebuie să se oprească intimidată în fața zonei misterului¹², care nu se lasă ușor pătrunsă de lumina intelectului.

Observația modernistului Klee se pare că nu este congruentă cu propensiunile uneori excesiv abstractizante manifeste în artele contemporane, îndrumate preponderent nu de repetarea realităților percepției preexistente, ci de producerea unor realități formale noi și aducerea lor în prezență. Apelând la limbajul simbolic restrictiv al artei, creatorul abandonează, în mod explicabil, posibilitățile „imitării” naturaliste și ale idealizării ori „înnobilării” ideatice a lucrurilor, pentru a modela, în forma operei, o realitate interioară. În diversitatea lumii exterioare, el introduce ceva „nou” față de conținuturile percepțiilor sale. Aceasta înseamnă că „lumea formelor instituite astfel nu se acoperă cu ceea ce el a văzut sau perceput. De aceea, între intenția lui inițială și configurarea ei în operă apare o adevărată prăpastie de netrecut”. În atare situație, „tendința slăbirii relației de asemănare – la a cărei menținere trebuie să persevereze estetica artei imitării – primește o justificare, care,

¹¹ Apud Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. 2, București, Editura Meridiane, 1977, p. 194.

¹² Cf. *Ibidem*.

afară de aceasta, îi dă voie să facă dintr-un caracter negativ unul pozitiv, ceea ce este o promisiune pentru câștigul unor nenumărate posibilități¹³. Drept urmare, opera de artă este înțeleasă ca o modalitate de „lărgire a experienței”, atât a creatorului, cât și a contemplatorului, punându-l în fața unui amplu orizont al posibilităților de expresie și interpretare. Simbolică prin natura ei, opera de artă abstractă, dominantă în secolul XX, cu prelungiri în prezent, aduce cu sine imagini reprezentate, care, odată cu frumusețea lor, închid în sine o pluralitate de sensuri.

Așa după cum am afirmat mai înainte, opera de artă este aceea care declanșează și întreține experiența estetică, la finele căreia se constituie obiectul estetic purtător de valoare. Ceea ce numim receptarea artei intră *in actu* prin mijlocirea experienței sau trăirii estetice, care este un proces în structura căruia se regăsesc o serie de momente succesive, cum sunt actele cognitive și cele de structurare creatoare, reflexive și emoționale¹⁴. Cine citește un roman sau o poezie, cine contemplă un tablou ori ascultă o simfonie, cine privește un spectacol de teatru sau de balet își simte sufletul pătruns de sentimente și mintea răscolită de gânduri. Aceste stări sunt generate tocmai de natura duală a operei, în care coexistă armonios și indestructibil „superficialitatea estetică cu adâncimea artistică”¹⁵. Ca urmare, emoțiile estetice trăite de contemplator în momentul *kairotic*, potrivit expresiei lui Moutsopoulos¹⁶, al întâlnirii fericite cu opera de artă se întretes cu o întreagă serie de stări și acte intelectuale determinate de

¹³ *Ibidem*, p. 271.

¹⁴ Cf. *Estetica*, București, Editura Academiei, 1983, pp. 245–247.

¹⁵ Tudor Vianu, *Postume*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 160.

¹⁶ Vezi E. Moutsopoulos, *Kairos. Miza și pariul*, trad. Diana Domnica Dănișor, București, Editura Omnia, 2002, pp. 231–234.

conținutul acesteia și care fac parte din categoria acelor elemente ale vieții spirituale numite de Vianu *extraestetice*. Artă pune în mișcare toate aceste energii sufletești, influențând, în proporții diferite, trăirile subiectivității receptoare. De aceea, ele sunt solicitate la interpretarea și valorizarea operei. Întotdeauna, însă, receptarea estetică pretinde o atitudine adecvată, care înseamnă gândirea obiectului artistic în orizontul valorii estetice, de la care pleacă apoi, fiindu-i subordonate, orice alte acte și stări ale spiritului. Eliberat de orice interese practice, intelectuale și metafizice, sufletul nostru, călăuzit de intuiția estetică, se deschide liniștit frumuseții neprețuite și adâncimilor de conținut prin care opera ni se dăruiește cu generozitate, pentru a o primi și a resimți vraja bogăției și profunzimii sentimentelor, a sensurilor adumbrite pe care ni le propune. Tentativa receptorului de a dezvălui adevărul despre viața sensibilă și sensurile cuprinse în opera autentică este stimulată și, în același timp, limitată de misterul acesteia. Este vorba de misterul care învăluie armonia internă a legăturii indestructibile dintre apariția sensibilă și conținutul spiritual, dar și de cel întreținut prin disponibilitățile celui care intuiește, de a pătrunde dincolo de imaginea exterioară, în structurile operei.

8. Prevalența sentimentelor estetice. În perceperea obiectului artistic, prevalente sunt sentimentele estetice. Dacă uneori se întâmplă altfel, atunci ori contemplatorul este sub puterea unei atitudini inadecvate sau extraestetice, ori obiectul în cauză este lipsit de intuitivitate, stăruind într-un abstract neexpresiv. Ultima situație trădează voința autorului de a distruge obiectul ce îi opune rezistență, pentru a demonstra forța sa nestăvilită de a crea o altă lume. Se știe că deformarea și simplificarea realității obiectuale, care poate merge până la anularea acesteia și configurarea unor forme noi, ce ridică la nivelul reflecției o activitate de creare liberă a unei alte realități

produse de conștiință, sunt procedee proprii artei abstracte, dornică să afle și să exprime esențele. Succesele notorii ale lui Braque, Picasso, Boccioni, Kandinsky, Duchamp și ale altora, oprindu-ne doar la artele plastice, sunt demonstrate prin opere aflate acum la mare preț. Acestea explică, dar nu legitimează în sfera esteticului, gesturile de cultivare a disonanței, prin care urâtul este integrat în artă, predilecția pentru vulgaritate în reprezentațiile scenice, zgomote asurzitoare în muzica simfonică, linii și pete de culoare aberante în creația plastică etc. Suntem tentați să credem că asemenea creații sunt indiferente față de valorile estetice și susțin proliferarea urâtului, a ceea ce este mai disperant și înjositor în om. S-ar putea argumenta, în sensul lui Nietzsche, că opere de acest fel depun mărturie pentru energia tumultuoasă a artistului, devenit stăpân peste urâtul și terifiantul din viața cotidiană. Atunci ne întrebăm iarăși: în ce consistă funcția artei? Oricum, produsele artistice de tipul amintit ne comunică ceva despre voința ce își subordonează puterea distructivă, dominatoare, despre violență, cruzime, ură. Ele atrag atenția că trecem printr-o epocă istorică îngrijorătoare pentru destinul omului. Pe de altă parte, mai putem crede că experiența estetică actuală nu este pregătită să recepteze produsele artistice de genul celor menționate, care se extind și se diferențează mereu, cu efecte deconstructive asupra contemplației estetice.

II. DIMENSIUNEA AXIOLOGICĂ A ESTETICULUI

O discuție despre sensul esteticului nu este una nici dintre cele mai obișnuite, nici dintre cele mai simple. Și aceasta pentru că înseși alăturarea celor două concepte o întâlnim foarte rar, cu toate că deschide mari adâncimi ideatice și multiple direcții de tratare dintre care spiritualitatea esteticului este numai una.

1. O perspectivă conceptuală. Mai întâi câteva chestiuni lămuritoare asupra sensului. Fapt cunoscut îndeobște, sensul constituie obiectul unui evantai larg de abordări – lexical, gramatical, formal, pragmatic, logic, metafizic etc. – fiecare încercând să-l definească și să-i surprindă funcționalitatea într-un anume context teoretic. Întrucât depășește tema de față, nu intrăm în acest hățiș teoretic, altminteri foarte interesant: ne limităm doar la aspectul filosofic al conceptului, ferindu-ne și în acest caz de stufoasele dezbateri pe care le generează, implicând semnificațiile ontologice, gnoseologice și axiologice.

Potrivit observației lui Greimas, „taină” sensului ne avertizează că înțelesul acestui concept nu se rezumă doar la ceea ce vor să ne spună cuvintele. El înseamnă, în același timp, și o direcție, o intenționalitate și o finalitate¹. Sensul abstrage în sine un act

¹ Cf. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. de Maria Carпов, București, Editura Univers, 1975, p. 30; Alexandru Boboc, *Limba și ontologie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1997, pp. 60–61.

intențional și este întotdeauna orientat spre ceva. Cunoașterea statutului și naturii sensului ca sens pune probleme foarte dificile, în schimb se cunosc mai multe despre ajungerea sa la prezență. În perspectivă semiotică, se poate spune că sensul se obiectivează, intră în prezență prin semn și trimite la semnificație în diferite moduri. Decurge de aici că sensul și semnificația, adeseori interschimbabile sau confundabile, nu se suprapun; nu sunt totuna. Sensul trimite la gândire și se conexează cu idei, pe când semnificația implică expresia și vizează cuvintele. Altfel spus, sensul poate fi considerat o modalitate de a delimita semnificația obiectivată într-o formă de expresie. Apare aici o distincție ce îndeplinește un rol decisiv, nu atât în plan semantic, cât mai ales dincolo de acesta, în plan axiologic și ontologic². În analizele sale, Rickert pune în relief caracterul valoric al sensului. În opinia lui, sensul se referă la judecata teoretică și este o valoare (nu valoarea însăși) ce structurează teoreticul, făcând posibilă ridicarea din sfera lui „a fi teoretic”, în aceea a ființei.

La rândul său, Husserl, așezându-l în orizont ontologic, privește sensul ca un factor mediator în contextul interacțiunii semanticului și ideaticului, aflate în dependență de semnificare. Fie valoric sau ideatic, sensul implică formele universalității, care găsesc un spațiu prielnic de afirmare în câmpul esteticului. Alte detalii și nuanțe referitoare la această temă le vom aborda mai jos, în capitolul *Imagine și sens*.

2. Frumosul naturii și frumosul artei. Tema la care ne-am angajat obligă la unele precizări și în ceea ce privește conceptul de estetic. Este aproape unanim acceptat că domeniul de manifestare al esteticului îl constituie frumosul. Dacă pășim însă mai departe, cum e normal, spre adâncurile conceptului în

² Vezi H. Rickert, *Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendental philosophie*, 4 und 5, Aufl., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1921; E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, „Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”, I, Teil, 5. Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968.

discuție, intrăm pe un terem minat de vechi și îndelungi polemici. Esteticul îmbrățișează frumosul în general sau numai unele din sferele sale de apariție? Nutrite de ideologii și metafizici diverse, răspunsurile date acestei interogații nu și-au restrâns, ci dimpotrivă, și-au lărgit aria de cuprindere, pe măsura dezvoltării cercetărilor, atingând multiplicitatea și diversitatea direcțiilor ce caracterizează estetica de azi. Nu vom face *hic et nunc* o inventariere critică ori clasificări ale doctrinelor ce au ca obiect frumosul. Nu este nici posibil și nici nu intră în sfera preocupărilor din lucrarea de față. Vom menționa totuși două direcții de interpretare, pentru a contura opțiunea ce ne animă în legătură cu subiectul ales.

De-a lungul evoluției esteticii, gânditori dintre cei mai remarcabili ai domeniului au pledat pentru restrângerea esteticului la frumosul artistic, lăsând complet deoparte frumosul natural. Theodor Adorno reușește să fixeze începutul temporal ce marchează această orientare, afirmând că frumosul natural „a dispărut din estetică odată cu dominația crescândă a conceptului de libertate și de demnitate umană, introdus de Kant și transplantat cu consecvență în estetică abia de Schiller și Hegel, concept după care nimic pe lume nu merită respect, în afară de ceea ce subiectul autonom își datorează lui însuși”³.

Argumentele folosite susțin că numai frumosul artistic alcătuiește obiectul esteticii, întrucât aceasta izvorăște din spirit și este modelat în formele artei. După cum spiritul și realizările lui întrec natura și fenomenele sale, la fel și frumosul artistic este superior celui natural. Ființa cugetătoare își exteriorizează, cu nestăvilită libertate, trăirile și ideile în frumosul artistic întruchipat în opera de artă. Astfel, ea își oferă sieși, dar și altora, o imagine a ceea ce este ea, a propriului eu; „... opera de

³ *Teoria estetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 91.

artă e oglinda creatorului”⁴ – spune un ilustru estetician. Spre deosebire de frumosul natural, care există în sine, un dat fără libertate și conștiință de sine, frumosul artistic este o creație, o intenționalitate, care înseamnă, în final, „un popas de frumusețe într-o lume urâtă și indiferentă”⁵. Mai nuanțat față de alte poziții, Hegel, care își centrează doctrina pe frumosul artei, afirmă că frumosul natural, imperfect și incomplet, este „prima frumusețe”⁶; și totuși acesta este un simplu reflex al frumosului artistic – singurul veritabil întrucât este generat de spirit.

Firește, este incontestabil că în artă se regăsește o serie de componente valorice proprii, neîntâlnite în vreun alt tip de frumos; că talentul artistului, care dă sens operei, este factorul generator al calității artei, asigurându-i unicitatea. Credem totuși că acestea nu îndreptățesc neglijarea sau depreciera altor modalități de apariție ale frumosului, refuzându-le esteticului.

O altă direcție de evoluție au format-o acei teoreticieni, care au reunit în sfera esteticului, deopotrivă, frumosul natural și cel artistic, prețuind mai mult pe cel din urmă, în care văd replica „mai desăvârșită și mai pură” a celui dintâi. Viziunea lui Hegel referitoare la conceptul de frumos, menționată mai sus, a rămas neatacabilă și, în consecință, neatacată, în noile condiții. I s-a reproșat filosofului că „i-a lipsit, se vede, organul pentru a observa că experiența autentică a artei nu este posibilă fără aceea a respectivei dimensiuni (a naturii – n.n.), oricât de dificilă de sesizat, și al cărei nume, Frumosul natural, a ieșit din vogă”⁷. Și totuși, experiența estetică aflată sub înrâurirea frumosului naturii a pătruns „în profunzimile modernității”, cum observă

⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, Editura Academiei, 1966, pp. 8–9, 123.

⁷ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 93.

Adorno. El spune că: „la Proust, a cărei *Recherche* este operă de artă și metafizică a artei, experiența unui tufiș de păducel se înscrie printre fenomenele originare ale comportamentului estetic”. În continuarea ideii, același autor afirmă că: „Operele de artă autentice, care cultivă idea concilierii cu natura, constituindu-se perfect într-o a doua natură, au resimțit mereu necesitatea, parcă pentru a-și trage răsuflarea, de a ieși din ele însele. Pentru că identitatea n-a fost ultimul lor cuvânt, au căutat mereu consolarea la natura dintâi (...) Lungi intervale de timp, sentimentul Frumosului natural a ajuns să se intensifice odată cu suferința subiectului repliat asupra lui însuși vizavi de o lume organizată și reglată; el poartă amprenta lui *mal du siècle*”⁸. Pentru un estetician ca Utitz, întreaga natură ne apare frumoasă, întrucât o însuflețim cu sentimentele noastre mai profunde. Alături de plasmuirile artistice, ea ne incită emoțiile și gândurile, oferindu-se valorizării. „Natura și arta stau în fața aprecierii noastre ca două date în întregime felurite”⁹. Fiecare ne oferă frumosul spre contemplare, dar să nu uităm distincțiile cuvenite.

3. Transcenderea unilateralităților. Dezvoltările teoretice pe această temă sunt deosebit de complexe și controversate. Nu stăruim asupra lor; mai important ni se pare, pentru contextul de față, este să vedem care ar fi soluția adecvată la problema în cauză. În celebra lucrare, *Estetica*, Nicolai Hartmann avansează un punct de vedere demn de toată atenția. El consideră, pe bună dreptate, că ar trebui să pornim mai întâi de la frumosul în genere, fără a ține seama de unde vine și cum apare. Pe baza acestui principiu, „alături de opera de artă trebuie să-și găsească locul său egal îndreptățit frumosul naturii și

⁸ *Ibidem*.

⁹ E. Utitz, *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914, p. 167. Apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 380.

frumosul uman”¹⁰. Depășind unilateralizările, un asemenea punct de vedere ni se pare pe deplin justificat. Într-adevăr, căutăm frumosul și îl contemplăm nu doar în realizările artistice, oricât de valoroase ar fi acestea, ci și în diversitatea și armonia formelor sub care ni se înfățișează natura, în chipul, viața și conduita ființei umane. Adeseori natura, în măreția, în sublimul aparițiilor sale, ne subjugă estetic sensibilitatea și gândirea, oferindu-ne frumuseți de o puritate nemaiîntâlnite altundeva. Cu toate „imperfecțiunile” sale și indiferent în sine, frumosul naturii există pentru noi și, receptându-l, îl considerăm ca atare printr-o intuiție plină de sens și semnificații. Forța de atracție exercitată asupra noastră de frumosul naturii explică, într-o anumită măsură, intensitatea sporită cu care îl căutăm astăzi, bântuiți de urâtul și insatisfacțiile ce ni le provoacă uneori civilizația în care trăim.

La rândul său, omul, atât ca natură, cât și ca univers spiritual, are o distinctă componentă estetică. În mod esențial, interioritatea individului, susținută de învelișul exterior, alcătuiește frumosul uman, fără nici o finalitate estetică. Esteticul este o exigență resimțită tot mai mult în manifestările de viață ale omului contemporan. Credem că nu suntem în eroare susținând că frumosul a devenit o preocupare, un scop, care transcende arta și implică întreaga experiență, devenind un ideal umanist¹¹.

Așadar, pe baza dezvoltărilor de mai sus, ni se pare oportun să luăm în considerare frumosul în general, indiferent de locul și formele sale de apariție. Aceasta nu înseamnă că suntem pentru extinderea granițelor sale până la spulberarea oricărei distincții dintre domenii. Frumosul naturii, frumosul uman și frumosul artei se cuvine a fi privit în unitatea lui, ținând seama, fără îndoială, de specificitatea fiecăruia, ca o condiție pentru receptarea estetică adecvată.

¹⁰ Nicolai Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, pp. 23–24.

¹¹ Vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. 2, București, Editura Meridiane, 1976, p. 399; Grigore Smeu, *Esteticul cotidian în lumea de azi*, București, Editura Academiei Române, 1992.

4. Specificitatea valorii estetice. În viața noastră, valoarea estetică, purtătoare de sens, intervine printr-o seamă de însușiri care o diferențiază evident de celelalte valori. Ea este immanentă obiectului în care se întrupează și are, astfel, unicitate absolută. Opera de artă nu poate fi modificată, schimbată, fără a-i atinge iremediabil esența sau ființa valorii. De aceea, opera nu este înlocuibilă și nici imitabilă. Ea nu poate fi propusă nici ca model, pentru că „arta nu învață pe nimeni nimic și nu alcătuiește niciodată o pildă care poate fi urmată”¹². Dincolo de aceasta, însă, mai este încă ceva: unicitatea valorii estetice rezidă, între altele, și în faptul că orice obiect cuprins în sfera sa înfățișează o realitate pe care nu am mai întâlnit-o. Această realitate poartă în sine o intenționalitate, un sens pe care i l-a dăruit artistul într-o deplină originalitate creatoare.

În atare ordine de idei, poate că nimic nu este mai specific valorii estetice decât faptul că ea ni se propune cu spontaneitate. Sensibilitatea noastră estetică, punându-ne în contact cu opera de artă sau cu un aspect al frumuseții naturii, face ca valoarea lor să ni se dezvăluie de îndată, fără vreo intervenție iscoditoare a intelectului. Pentru că valoarea estetică, așa cum susține Nicolai Hartmann, nu consistă în ceva existând în sine, ci numai în „apariție”. Ea ni se dăruiește cu generozitate și ne luminează sufletul dintr-o dată, înălțându-l într-un alt orizont existențial. Mergând mai departe, se poate spune că sufletul care descoperă valoarea estetică și i se deschide, primind-o cu bucurie și recunoștință, depune cea mai convingătoare mărturie pentru taina frumuseții obiectivate în artă.

5. Esteticul se dăruiește neconținut, fără a pretinde ceva în schimb. Desprinsă din fluxul experienței și evenimentelor practice, valoarea estetică este dezinteresată; ea nu servește nici unui alt scop ce-i este străin. Esența ei consistă în aceea că își ajunge sieși; este ireductibilă la altceva, având un caracter absolut. De aici, inutilitatea ei. Fiindcă ceea ce este mai înalt în

¹² Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 54.

plan spiritual depășește utilitarismul, care ține doar de substanța empiricului. Nefolositoare sub aspect pragmatic, valoarea estetică procură plăcere și conferă strălucire vieții, ceea ce este cu totul deosebit. Firește, aceasta nu vrea să însemne că esența artei se reduce la senzația de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Frumosul, adică valoarea estetică fundamentală, nu se limitează să fie doar obiect al plăcerii și, de aceea, nu produce numai plăcere. El induce în spiritul nostru un adevăr mai profund izvorât din viață, care nu este totuna cu adevărul științei sau al cunoașterii. Este adevărul specific artei, iar arta înseamnă „punerea – în – operă – a – adevărului”, cum susține Heidegger. După definiția formulată de același gânditor, adevărul constă în „starea de neascundere a ființării ca ființare. Adevărul este adevărul ființei”¹³. Frumusețea nu este lipită, atașată acestui adevăr. În artă ea se însoțește cu adevărul într-o adâncă intimitate și vin spre noi dimpreună. Frumusețea apare în operă odată cu adevărul ființării ființei și ne luminează sufletul năpădit de aluviunile vieții. Faptul că în prezența operei trăim experiența unui adevăr la care nu putem ajunge pe altă cale, pune în relief semnificația filosofică a artei, care înfruntă orice încercare de a o limita. Tocmai prin aceasta valoarea estetică are puterea de a da un sens întregii vieți. Și tot ceea ce este dătător de sens transcende utilitarul. „Frumosul nu este util nici vieții organismului, nici vieții spiritului, dar cea din urmă își găsește, fără îndoială, într-însul o culme care luminează cu razele sale toată întinderea ei”¹⁴.

Așadar, frumosul poate iradia în orizontul spiritului efecte dintre cele mai profunde, dincolo de folositor, întrucât vizează sensul. Dar această „inutilitate” a valorii estetice concordă cu desprinderea plăsmuirii artistice din complexul fenomenelor care, împreună, alcătuiesc sfera experienței practice, și ridicarea

¹³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom., București, Editura Humanitas, 1995, p. 108.

¹⁴ Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 384.

ei deasupra vieții ce o înconjoară, subliniindu-i plenitudinea și puterea de sugestie. Atribuirea de sens prin valoarea estetică reface legătura mai adâncă cu viața, atât în actul creației, cât și în acela al contemplării și înțelegerii frumosului. Cele mai înalte și mai detașate de real efecte ale frumosului își au sursa în cea mai puternică și mai dinamică viață a spiritului.

În existența cotidiană a omului, învăluită în aburii obișnuitului tern, al imperfecțiunii și compromisului, valorile estetice, când apar, iradiază miraculos până în adâncurile sufletului, de unde risipesc întunericul tristeții și al suferințelor. Ele nu suprimă nimic din ce poate fi suprimat, dar produc o reasezare interioară, dăruind ceva imponderabil, ceva care nu poate fi compensat. Se pare că în același sens gândea și Liviu Rusu, afirmând: „...frumosul pune în vibrație adâncimile esențiale ale eului, unde contrastele eului empiric sunt mulcomite și nu se mai resimte decât unitatea sensurilor adânci”¹⁵. Înzestrate cu asemenea puteri, valorile estetice fac posibilă restaurarea unității noastre lăuntrice și cunoașterea sau intuiția unui conținut semnificativ. Energia cu care frumosul, sublimul, grațiosul etc. se exercită în profunzimile sufletului confirmă și legitimează viața, având dimensiunea unei intuiții cosmice. Tocmai prin aceste semnificații, orice trăire a frumuseții este dătătoare de sens pentru ființa umană. Căci nu există frumusețe în sine, ci numai frumusețe „pentru cineva”.

Spre deosebire de alte tipuri de valori, care sunt constrângătoare instituind obligații, așa cum sunt, de pildă, cele morale, valorile estetice se comportă, și din acest punct de vedere, cu totul aparte. Ele au însușirea unică de a se dăruie neconținut, fără a pretinde ceva în schimb. Contemplatorul este îndemnat numai să-și deschidă larg sufletul, cu calm și reculegere, spre a le primi și înțelege, iar înțelegându-le să se deprindă a trăi bucuria curată.

¹⁵ Liviu Rusu, *Logica frumosului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 59.

Sensul esteticului ni se dezvăluie astfel în toată plenitudinea. El atrage către sine, cu puteri sporite, spiritele însetate de frumos. Dincolo de orice aparențe, esteticul alcătuiește o exigență resimțită astăzi poate mai mult ca niciodată. În accepțiunea de organicitate, plenitudine, acord al omului cu lucrurile, esteticul reprezintă o preocupare ce depășește arta; el a căpătat consistența unui ideal umanist.

III. VALOAREA ÎN ORIZONTUL METAFIZICII

1. Lucian Blaga, despre metafizică și lumea valorilor. Având toate atributele unui sistem încheiat, creația filosofică a lui Blaga, ținând să demonstreze singularitatea omului în Univers, nu putea să lase deoparte tocmai ceea ce reprezintă o paradigmă a umanului, am numit prin aceasta valoarea. În plus, filosoful își elabora scrierile într-o vreme în care axiologia se afirma ca un domeniu dintre cele mai dinamice ale cercetării filosofice, iar la noi, în țară, Petre Andrei și Tudor Vianu dăduse la iveală primele cărți de referință consacrate filosofiei valorii. Așadar, un teritoriu încă nou, pe care Blaga l-a integrat în orizontul metafizicii sale. De altfel, filosoful însuși mărturisește că: „O concepție metafizică despre misterul cosmic, despre existență, despre lume și viață, își merită cu adevărat numele, numai când poate să legitimeze într-un fel și lumea valorilor”¹.

Indiscutabil, gândirea axiologică a lui Blaga se circumscrie perfect sistemului său filosofic, ridicat ca o monumentală construcție, în stilul templelor egiptene, spre a-și afirma credința

¹ Lucian Blaga, *Metafizica valorilor*, în „Opere filosofice”, 10, București, Editura Minerva, 1987, p. 625.

în destinul și poziția unică a omului în lume. Poziția privilegiată a omului în Univers este, în viziunea lui Blaga, rezultatul unei „inexplicabile mutații a structurilor biologice și a unei mutații ontologice”, prin care omul, spre deosebire de regnul animal, a depășit existența întru facticitatea imediatului și pentru securitate, ființând într-un alt orizont – cel al misterului și pentru revelare. Trăind într-un atare orizont, omul este creatorul tuturor valorilor, prin care își manifestă destinul său specific. Așadar, în opoziție cu alte direcții de gândire, care căutau izvorul valorilor dincolo sau dincoace de om, Blaga susține limpede, și adevărul este de partea lui, că ființa umană este centrul de geneză al valorilor și astfel, el are posibilitatea nu doar de a „produce”, ci și de a „crea” o civilizație, variabilă sub raport stilistic și istoric².

2. Geneza și natura valorii. Orice filosofie a valorii are a se confrunta cu o interogație fundamentală, și anume: care este natura valorii? În funcție de răspunsul dat depinde întreaga construcție viitoare. Există o tradiție instituită de gândirea lui Platon, a cărui intuiție genială luminează ideile ca valori, imparate drept esențe ale realității și care pot fi surprinse doar în chip spiritual, ele alcătuind un domeniu specific, în afara lucrurilor. În prelungirea acestei orientări, s-a formulat o teorie metafizică, la originea căreia se află germanul Hermann Lotze, care, despărțind valoarea de realitate, vorbește de un „imperiul al valorilor” (Reich der Werte). Teoria lui stă la temelia „absolutismului” și obiectivismului axiologic modern.

O altă orientare, opusă celeia de care am vorbit, o alcătuiesc teoreticienii subiectivismului axiologic (între care Meinong, Ehrenfels), care, adâncind aspectele psihologice, consideră că

² Cf. Idem, *Singularitatea omului*, în vol „Trilogia culturii”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1949, pp. 289–296.

valorile sunt expresii pure ale stărilor subiective ale omului, separându-le și ei de realitate³.

Acestea sunt două tendințe principale care s-au impus în filosofia valorii; Blaga observă distanța enormă ce le separă, numeroasele interpretări și nuanțe ce s-au interpus între ele, dar fără a găsi soluția optimă. Căci teoriile cristalizate aici nu depășesc aparențele, susține Blaga, pentru că ele radicalizează doar unele aspecte, fără justificarea necesară⁴. De aceea, el își propune să înlăture conflictul dintre pozițiile teoretice amintite, formulând un punct de vedere, care este tot de esență metafizică, dar de o indiscutabilă originalitate, ceea ce îl așează între autorii de prestigiu din domeniul filosofiei valorii.

Care este punctul de vedere formulat de Blaga? Trebuie remarcat că, în primul rând, concepția generală metafizică a filosofului cuprinde o serie de elemente referitoare la finalitățile ontologice-metafizice, care se intersectează în nodul cosmic numit „om”, având o putere explicativă în raport cu valorile. Dar nu cu toate; numai cu valorile spirituale, de care se ocupă cu predilecție Blaga. Astfel, gânditorul croiește fâgașul dezvoltărilor teoretice, pornind de la constatarea potrivit căreia „conștiința noastră se afirmă într-un climat de valori”⁵. Această aserțiune trimite la o temă fundamentală pentru axiologie, și anume, natura valorilor. Mișcându-se într-un atare orizont axiologic, conștiința însăși face distincția între „valori-terminus” sau valori-scopuri, cum le numește Vianu, și „valori-mijloace”. Valorile din a doua grupă facilitează atingerea, realizarea celor din prima grupă, cărora Blaga le conferă semnificația de valori supreme. Gânditorul stăruie numai asupra acestor valori supreme, întrucât prin ele sistemul său filosofic capătă o justificare solidă.

³ Vezi Marin Aiftincă, *Valoare și valorizare*, București, Editura Academiei Române, 1994, pp. 9–24.

⁴ Lucian Blaga, *Metafizica valorilor*, p. 625.

⁵ *Ibidem*, p. 626.

În opinia lui Blaga, valorile-terminus nu se afirmă niciodată simplu, ca atare. În cursul afirmării, ele dobândesc „un miraj în plus”; conștiința le atribuie „o aură specială”, ca existențe „obiective”, „autonome” sau ca existențe „absolute”. În procesul devenirii lor, valorile-terminus primesc un „spor de accent”, datorită căruia ele apar fie ca valori obiective, fie ca valori de-sine-stătătoare sau autonome, fie chiar ca valori absolute. Care este rostul unui atare accent? Blaga este de părere că de acest accent depinde „puterea de antrenare a conștiinței” exercitată de valoarea-terminus și, în același timp, „deplina intensitate a satisfacției, ce o stârnește realizarea valorii-terminus într-un «bun» sau în «bunuri»”. Prin urmare, valorile-terminus se afirmă în cadrul conștiinței ca o „lume obiectivă”, care „trebuie realizată pentru ea însăși”. Formulând această teză, Blaga, deși plasează geneza valorilor în interioritatea individului, le ferește de relativismul distructiv, postulând obiectivitatea lor, dar un fel de obiectivitate diferită de cea de tip platonice. Mai exact ar fi să spunem că Blaga susține eternitatea și universalitatea valorilor supreme, care nu se istovesc în realizările valorice, în bunuri, fie ele și artistice.

3. Proiecția valorilor ontologice. Cum se explică faptul că valorile-terminus se afirmă în conștiință ca obiective, autonome sau absolute? Într-un admirabil efort teoretic lămuritor, Blaga introduce, în spiritul concepției sale, elemente ce transcend conștiința, ducând la configurarea unor valori ontologice, nu la o ontologie a valorii. El spune că obiectivitatea, autonomizarea, absolutizarea valorilor sunt „rezultatele unei «iluzionări», căreia conștiința îi este supusă „în chip tiranic”⁶. Acest proces face parte dintr-un „finalism” ce depășește și domină conștiința. Căci un atare finalism nu se reflectă în conștiință, ci este mult mai larg decât aceasta. Și totuși, el poate fi surprins pe cale teoretică.

⁶ *Ibidem*, p. 627.

Procesul de „iluzionare finalistă” ce se petrece în conștiință se diversifică în diferite tipuri sau forme, după cum urmează:

A. Ar exista o categorie de iluzionări finaliste, în structura cărora intră inconștientul uman, dar într-un sens restrâns, biologic-psihologic. Bunul și valoarea care îl îmbracă nu este expresia unei stări de satisfacție pe deplin conștiente, cum crede psihologismul⁷. Această satisfacție are întotdeauna și un substrat inconștient, observă corect Blaga, trimitând astfel la ideea deosebit de importantă că în structura valorii există un nucleu irațional învelit într-o structură rațională.

B. A doua categorie de iluzionări finaliste privește valorile propriu-zise. Pe lângă inconștientul în sens biologic-psihologic, în structura valorilor mai intervine și un alt factor, care este „modul ontologic” specific uman, împreună cu categoriile abisale ale inconștientului. Blaga numește acest tip „iluzionări ontologice”. Ce înseamnă aceasta? Ființă unică în univers, omul există în orizontul misterului și pentru revelare. Concomitent cu

⁷ Raportul dintre bun și valoare este susceptibil de ambiguități la Blaga. Uneori, el vede în bun întruchiparea unei valori (Cf. *Metafizica valorilor*, în *op. cit.*, p. 628); alteori, între bun și valoare pune conjuncția cu valoare corelativă sau, indicând o relație reciprocă între cei doi termeni (Cf. *Ibidem*, pp. 628–629).

Problema raportului dintre bun și valoare s-a discutat mult în prima jumătate a secolului XX. Iată soluțiile propuse de doi dintre prestigioși contemporani ai lui Blaga. Pentru Nicolai Hartmann, un bun nu este un lucru în sine, ci numai pentru cineva, acela fiind nu doar un om, ci orice ființă vie căreia îi este de folos. Orice îndeplinește rolul de scop pentru o ființă vie are valoare de bun. Deci, bunul are o valoare utilitară sau de mijloc pentru realizarea altor valori (Cf. Nicolai Hartmann, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1974. pp. 365–368). Valorile încorporate în bunuri sunt valori ale subiectivității, nu valori ale obiectelor ca atare. Valorile de bunuri fundează valorile morale.

Oarecum apropiată de aceasta este soluția lui Tudor Vianu. Pentru el, bunurile sunt „lucruri valorificate, lucruri în care dorința cuprinde valori”. Valorile se găsesc în bunuri, iar conștiința le cuprinde în ele (*Introducere în teoria valorilor*, în „Opere”, 8, București, Editura Minerva, 1979, pp. 64–65).

un atare mod ontologic, inconștientul uman intră într-un amplu angrenaj finalist, fiind „cel mai prețios colaborator” al destinului uman. Având un destin marcat de creativitate, omul realizează o operă culturală, îndeosebi artistică, ce îi provoacă o stare de satisfacție prefigurată, inconștientă. Pe temeiul acestei stări prefigurate se produce transfigurarea mirifică a operei în «bun» sau în «valoare»⁸, care poate fi obiectivă, autonomă sau absolută. Este o iluzionare, care ne face să credem că avem de-a face cu „un bun în sine și pentru sine”, ce determină o stare conștientă de satisfacție deplină⁹. Aceasta ar fi o soluție, pe care Blaga o propune pentru problema raportului dintre «valoare» și «satisfacție», și care se rezumă la alternativa: dacă valoarea întruchipată în bun produce o satisfacție fiindcă este o valoare pentru sine sau dacă valoarea este valoare numai pentru că produce o satisfacție. Mai exact, Blaga susține aici că pe temeiul unei stări de satisfacție prefigurată, inconștientă, un fapt, o operă sunt declarate «bunuri» sau «valori» obiective; ele existând ca atare „indiferent dacă este sau nu vreun subiect”¹⁰, care să le conștientizeze. Este un proces ce are un sens finalist. Adică, printr-o iluzionare finalistă, un „fapt” este declarat „bun obiectiv”, tocmai pentru ca satisfacția conștientă, pe care el este chemat să o producă, să fie deplină. Astfel, iluzionarea finalistă „care are loc în procesul de obiectivare al bunurilor și al valorilor”, tinde să asigure acestora „un maximum de eficiență”.

4. Valori stilistice. În domeniul artelor, de pildă, asemenea valori ontologice sunt cele de componență polară, precum și celelalte valori, care prin „încapsulare” se integrează într-un act revelator, cum este actul creației. Să explicăm puțin accepțiunea dată de Blaga acestei chestiuni. El susține ideea, larg acceptată, că

⁸ *Ibidem*, p. 628.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

opera de artă transgresează sfera esteticului, întrucât poate cuprinde și integra în universul ei și alte tipuri de valori, cum sunt cele intelectuale, religioase, etice etc. Deci, opera este o structură neomogenă; în cuprinsul ei, valorile estetice pot coexista cu cele extraestetice. Până aici, Blaga urmează același drum cu esteticienii ce văd în opera de artă o alcătuire eteronomă, în care sunt ipostaziate stările și actele sufletești ale creatorului. Mai departe, însă, filosoful se detașează de aceștia. Lăsând la o parte, ca o problemă separată, valorile extraestetice, el centrează analiza pe valorile estetice. Problema deosebită, remarcată de la început, este aceea că înseși structurile estetice obiective ale artei, de care atârnă satisfacția creatorului și a receptorului, sunt foarte felurite și, prin urmare, neomogene. Ca obiect estetic, opera este deosebit de complexă; ea constituie expresia unei ample organizări de valori eterogene, ierarhic legate și închegate într-un „tot solidar”¹¹. Această coeziune indestructibilă a feluritelor valori estetice în cuprinsul operei este justificată de Blaga prin aceea că opera de artă aderă la orizontul misterului și revelării. Dacă avem în vedere teza, că omul și implicit artistul, afirmându-se într-un mod specific, există în orizontul misterului, iar consecința imediată a unei atari existențe este năzuința sa de a-și «revela» misterul, atunci opera de artă nu este altceva decât obiectivarea, finalitatea actului relevator, care este întotdeauna metaforic și care, în desfășurarea sa, este identic cu creația culturală de toate tipurile, cea artistică fiind numai una dintre acestea, pe lângă creația metafizică, „constructiv-științifică”, mitică. Astfel, cultura, ca expresie a unui ansamblu de valori spirituale, este concepută de Blaga ca fiind drept o revelare metaforică în tipare stilistice a misterului¹².

¹¹ Idem, *Valori polare*, în *op. cit.*, p. 581.

¹² Idem, *Metafizica valorilor*, p. 629.

În fine, cel de-al treilea tip de iluzionări finaliste este socotit de Blaga ca fiind cel mai interesant, dar și cel mai paradoxal. Este vorba despre „conversiunea transcendentă”, care permite ca limitele subiectului, de a revela misterul prin creație, să fie transformate în valori pozitive. O scurtă detaliere se impune și aici, pentru clarificarea noțiunii în discuție. Fenomenul la care se raportează Blaga îl reprezintă valorile stilistice. Filosoful spune că această cunoaștere, de care este capabil omul, ar fi supusă unei „cenzuri transcendente”, prin care i se interzice convertirea pozitiv-adekvată a misterului cosmic. Rostul acestei interdicții constă, între altele, și în acela „de a asigura omului un destin creator”. Capacitatea sa creatoare, însă, este supusă și ea unei frâne transcendente, exercitată de categoriile abisale. Datorită acestor frâne transcendente, care domină puterea creatoare a omului, „orice revelare a misterului ia doar un aspect metaforic și stilistic”¹³. Blaga explică fenomenul prin aceea că, în cele din urmă, ar intra în joc „niște întocmiri profunde, niște rânduieli și finalisme metafizice”¹⁴. În plan axiologic, acestor rânduieli le-ar corespunde niște „întocmiri la fel de profunde”, căroră filosoful le dă denumirea de „conversiune transcendentă”. Această transformare, conversiune trebuie înțeleasă „ca o măsură” ce intervine, încât „rânduiala metafizică în care suntem angajați ca ființe creatoare să se realizeze cu maximum de eficiență”¹⁵. Adică, conversiunea transcendentă a limitelor categoriale în valori pozitive constituie o întocmire profundă, de care am amintit, și care face ca o anume „rânduială cosmică în care acționează omul să se producă cu maximum de randament”.

Într-o atare perspectivă, valorile de origine abisală sunt, pe plan metafizic, „rezultatul unei tendințe a Marelui Anonim”¹⁶.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 430.

¹⁶ *Ibidem*, p. 630.

Sub raport uman, însă, ele „trebuie privite ca valori pozitive”, întrucât prin realizarea lor ne împlinim destinul ca oameni; prin ele depășim imediatul, cotidianul, și revelăm misterul în sens metaforic. Cu aceste dezvoltări, Blaga arată și el că valorile reprezintă o paradigmă a umanului.

Dar nu numai că prin aceste valori abisale, noi ne împlinim destinul, ci ele asigură și păstrarea echilibrului existențial, în sensul că temperează propensiunea omului de a-și depăși condiția sub raportul cunoașterii: „categoriile și valorile stilistice – spune Blaga – sunt momente prin care suntem împiedicați să ne substituim Marelui Anonim”. Astfel, omului i se rezervă un rol creator, dar la periferia Marelui Anonim. Față de abordările metafizice a valorilor, care vedeau în ele imaginea unei transcendențe absolute, ca expresie a voinței divine sau ca idei platonice, Blaga proiectează o altă viziune, originală. Valorile stilistice, abisale, deși izvorăsc din tendința de a limita posibilitățile noastre de revelare, ele sunt, totuși, pozitive; „nu fiindcă ar fi un reflex oglinditor al unei transcendențe, al voinței divine sau al ideilor platonice”¹⁷, ci fiindcă „prin ele se salvează centralismul existenței”¹⁸. Ele sunt un fel de compromis subtil și rodnic, între tendința noastră cea mai secretă, de revelare a misterelor, și tendința Marelui Anonim de a-și apăra poziția centrală în univers.

5. O alcătuire estetică neomogenă. Problema complexă a funcționalității valorilor, Blaga o abordează numai cu referire la domeniul artei. Ceea ce surprinde este faptul că în dezvoltările teoretice, autorul nu se oprește asupra frumosului, ca valoare estetică fundamentală, ori asupra sublimului, grațiosului, tragicului, comicului, ca în alte tratări doctrinare. El dă expresie unei viziuni conceptuale, care se abate de la modalitățile cunoscute de a privi problematica în cauză.

¹⁷ *Ibidem*, p. 631.

¹⁸ *Ibidem*.

Opera de artă reprezintă, așa cum am arătat, o alcătuire estetică neomogenă. Este un adevăr de care ține seama Blaga și distinge în structura operei diferite valori estetice eterogene, ce coexistă într-o profundă solidaritate, îndeplinind fiecare anumite funcțiuni specifice, prin care asigură finalitatea artei. La nivelul general al artei, filosoful identifică cinci grupuri de valori sau, cum le mai spune, structuri estetice, complet străine de ordinea naturii¹⁹. Nominalizate într-o ordine cu sens ierarhic, aceste grupuri sunt: valorile polare, vicariante, terțiare, flotante și accesorii. Fiecare grupă valorică se deosebește de celelalte, printr-o seamă de însușiri ce îi asigură un anumit loc în ansamblul operei.

Pentru Blaga, valorile din prima grupă se realizează în operă neintenționat; ele își datorează existența celor două elemente polare ce intră în componența fiecăreia și între care se instituie o permanentă tensiune. În afara acestei polarități, opera își pierde calitatea estetică. Cele două elemente constitutive se găsesc mereu într-un dozaj variabil în structura valorii, dozaj care, în opinia lui Blaga, este atât de important, încât influențează direct valoarea propriu-zisă a operei. De aceea, valorile de acest tip au o sferă latitudinară. „Căci «valoarea» – spune Blaga – crește învalta numai pe temeiul unei tensiuni polare. Valoarea e totdeauna numai dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur”²⁰.

Valorile polare sunt numite de autor într-un fel propriu, ceea ce parcă justifică mai mult proprietatea lor de structuri estetice, cum le zice uneori. Blaga identifică cinci valori polare, pe care le formulează astfel: „1. Opera de artă reprezintă un dozaj de mister și de revelare sensibilă; 2. Opera de artă reprezintă o unitate și în același timp o multiplicitate; 3. Opera de artă are aspecte semnificative și aspecte iraționale; 4. Opera de artă se prezintă ca o creație spontană și ca o lucrare finită; 5. Opera de artă

¹⁹ Idem, *Valori polare*, pp. 580–584.

²⁰ *Ibidem*, p. 584.

are aspecte comune și aspecte originale”²¹. Aceste structuri polare se împletesc în forme diverse și proporții variabile în interioritatea operei, conferindu-i particularități individualizante în raport cu autorul, cu timpul și locul în care a fost zămislită.

Dacă valorile polare sunt atât de importante încât ele garantează, după cum am arătat, esteticitatea și finalitatea artei, Blaga acordă o semnificație aproape la fel de mare valorilor din grupa a doua, celor vicariante. Numindu-le valori stilistice, filosoful le așează pe temeiul „categoriilor abisale”, învăluind natura lor într-o anumită penumbră. În viziunea lui, categoriile abisale sunt „transpoziții conceptuale ale unor factori care lucrează în inconștient”²². Ca rezultat al intenției omului de revelare a misterelor, creațiile culturale și îndeosebi opera de artă poartă pecetea categoriilor abisale. Urcând din adâncurile inconștientului, ele îndeplinesc un dublu rol: pe de o parte, „determină și modelează” creațiile artistice; pe de altă parte, ele răzbat în conștiință, unde se afirmă ca valori, cerând realizarea lor în operă și, totodată, influențând gustul estetic, evaluarea împlinirilor artistice. Prin urmare, categoriile abisale sunt investite de filosof atât cu o funcție modelatoare, cât și cu una călăuzitoare, selectivă în istoria culturii și artei.

Asociate într-un „complex integral” și „siesi suficient”, categoriile abisale formează o «matrice stilistică»²³. Ele stau la baza stilului cultural și sunt variabile nu numai în cadrul aceleiași matrice stilistice; dar și în cazul individului, poporului, al regiunii și epocii istorice, imprimându-le virtuți particularizante. Fenomenul variabilității matricei și categoriilor stilistice datorează totul inconștientului și nimic voinței noastre. El se produce grație „unor procese încă neștiute”²⁴. Astfel, combătând ipoteza

²¹ *Ibidem*, p. 581.

²² *Idem*, *Valori vicariante*, în *op. cit.*, p. 585.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 586.

susținută de un Alois Riegl, de pildă, că „voința artistică” ar fi ultimul substrat al genezei operei de artă, Blaga avansează ideea contribuției foarte pozitive a inconștientului, „ca centrul dinamic și categorial și cosmogenetic”²⁵. Potrivit acestei opinii, stilul este compatibil cu natura creației artistice.

Ce raport există între categoriile abisale și valorile stilistice? Blaga susține că între ele intervine un joc de simetrii și asimetrii, încercând astfel să surmonteze dificultățile de explicare a trecerii valorilor de la zona inconștientului în aceea a conștientului. El spune că, în fapt, categoriile abisale, având energia necesară, își cuceresc, treptat, locul în conștiință, mai întâi ca prevalorii, apoi ca valori, „substituindu-se valorilor, care dominau conștiința mai înainte”²⁶. Fiind înlocuibile unele cu altele de același gen, valorile stilistice conștiente sunt numite vicariante. Dar, dacă valorile stilistice sunt vicariante, ar putea ele să lipsească din creația artistică? Blaga ne previne imediat că fără acest tip de valori nu se poate plăsmui nici o operă de artă și nu se constituie nici un gust, care trebuie să îndrume acțiunile noastre evaluatoare.

Există posibilitatea de a semna în conștiința noastră, pe lângă valorile instituite ca expresie a categoriilor abisale proprii, și prezența anumitor valori care sunt expresii ale categoriilor abisale ce aparțin altor persoane, valori induse din opere de artă. Fenomenul este real și el poate da naștere la anumite asimetrii între orientarea creatoare a unui autor, care este de natură abisală, și gustul său conștient și educat. Blaga nu găsește o polaritate între valorile amintite, reductibile la categoriile abisale proprii sau ale altora; semnificația lor este simplă: „ele sunt petale într-un involt potir”²⁷. Și aceste valori sunt vicariante, pentru că nu sunt fixe; ele pot fi înlocuite unele prin altele de

²⁵ *Ibidem*, p. 591.

²⁶ *Idem*, *Categoriile abisale ca factor canalizator*, în *op. cit.*, p. 592.

²⁷ *Idem*, *Valori vicariante*, p. 587

același gen. Substituirea lor se produce datorită unui proces automat, involuntar. În legătură cu această problemă, Blaga dezvoltă chestiunea gustului în evaluarea creației de artă, idee asupra căreia nu mai stăruim aici.

Un alt gen de valori îl dau valorile terțiare. Acestea aparțin exclusiv „sensibilității” și, spre deosebire de celelalte la care ne-am referit, adică valorile polare și cele vicariante, complet despărțite de ordinea naturii, valorile terțiare au un punct de susținere în acest orizont și, ca atare, dețin însușiri specifice. Dar aceasta nu le sustrage de sub acțiunea legii nontransponibilității. Ele nu pot trece nestingherit din ordinea artistică în cea naturală sau invers, pentru că fiecare îndeplinește funcțiuni diferite. Dacă în ordinea naturii, valorile terțiare sau ale sensibilității sunt suverane, neintegrate valorilor polare ori stilistice, ele au cu totul altă funcțiune în artă. Aici valorile sensibilității sunt funcțional asimilate de valorile polare și stilistice, aflându-se în subordinea și serviciul acestora. Pentru o claritate mai deplină a tezei sale, filosoful precizează că aceeași structură estetică a sensibilității poate fi o valoare în ordinea naturii și o „paravaloare” în ordinea artei sau invers.

Blaga consideră drept valori ale sensibilității proporția, armonia, complexe intropatice, expresia trăirilor, imaginarul metaforic propriu-zis, dar și o serie de „calități intuitive, ponderabile și imponderabile, ale materiei plastice, coloristice și sonore”, precum și o seamă de particularități concrete, din care se „încheagă trupul cuvântului”²⁸. Toate aceste valori ale sensibilității satisfac, în mare măsură, prin ele însele în ordinea naturii, pe când în artă, ca să producă satisfacție, ele trebuie să se constituie astfel încât să răspundă menirii lor „revelatorii”, în raport cu un mister și categoriile abisale, care își pun pecetea pe opera de artă. Prin urmare, valorile terțiare se afirmă în artă atât în funcție de structura

²⁸ Idem, *Valori terțiare*, în *op. cit.*, p. 597.

și particularitățile lor concrete, cât și în funcție de modul în care se integrează în operă și într-un complex stilistic²⁹.

Dezvoltările teoretice în legătură cu valorile terțiare se constituie la Blaga într-o atitudine de amendare a punctului de vedere susținut de idealismul filosofic, care privește esteticul drept «apariție sensibilă a ideii», atât în ordinea naturii, cât și în cea artistică. Blaga izbutește astfel să diferențieze valorile estetice, ale sensibilității, să le delimiteze funcțional de valorile eterogene care se organizează în artă.

Diversificarea artelor și a genurilor artistice îi oferă filosofului posibilitatea de a descifra o altă grupă de valori, numite valori flotante. El folosește acest concept pentru a explica cunoscutul fenomen al interferenței artelor, abordat în diferite tipuri de discurs. Realitatea artistică ne arată că este extrem de greu să găsești o operă atât de pură sub raportul formei, încât să poată fi atribuită cu mare precizie unei specii și unui gen de artă. Atunci când o găsești, totuși, valoarea ce i se poate atribui este, în opinia lui Blaga, foarte relativă și condiționată³⁰.

Istoria dovedește că artele și genurile „au când tendința de a se diferenția, când tendința de a se juxtapune, când tendința de a se amesteca”³¹. Conform doctrinei sale, filosoful susține că ceea ce deosebește artele și genurile între ele este „în primul rând în funcție de semnalmentele misterelor, ce se cer revelate, și în al doilea rând în funcție de mijloacele sensibile, care ne stau la dispoziție în vederea acestui înalt scop”³².

6. Ideea de *accesoriu* în artă. Referitor la *valorile accesorii*, Blaga include în această categorie acele elemente care au rolul de a pune în relief valorile esențiale, adică cele din grupele la care ne-am referit până acum. El împarte valorile

²⁹ Cf. *Ibidem*.

³⁰ Cf. Idem, *Arte și genuri. Omul universal*, în *op. cit.*, p. 604.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 606.

accesorii în două grupuri; primul cuprinde elementele care izolează o operă de artă (cadrul unui tablou, soclul unei statui, forma tipografică a unei poezii etc.); al doilea include elementele care fac parte din ansamblul în care este plasată o creație artistică (natura însăși; operele ce încadrează o altă operă etc.)³³.

În mod firesc, Blaga nu acordă acestor valori o altă semnificație decât aceea de a pune în evidență mai bine opera de artă ce se oferă receptării, prin detașare de restul existenței sau prin izolare de lumea fenomenelor ce alcătuiesc laolaltă câmpul experiențelor practice, cum spunea Vianu. Obiectele ce constituie suportul valorilor accesorii nu au valoare intrinsecă; sunt complementare artei. Ele dobândesc valoare numai în măsura în care pun în relief prezența valorică a operei de artă, în structura căreia se împletesc valorile sale specifice, propunând sensibilității noastre o altă realitate decât cea naturală. În acest sens, consideră Blaga valorile accesorii. Și pe bună dreptate, căci ele nu țin de esența operei, în schimb pot să o așeze într-o lumină favorabilă receptării adecvate sau, dimpotrivă, pot să-i estompeze virtuțile estetice. Mai mult, unii esteticieni consideră că lipsa izolării de realitatea imediată compromite totdeauna valoarea estetică a operei.

7. Particularități ale esteticului artistic. Cercetând într-un mod aparte natura valorilor estetice, Blaga se confruntă și el cu vechea problemă a deosebirii dintre esteticul natural și cel artistic. Stăruințele asupra acestei chestiuni sunt justificate de opinia lui, cum că „frontiera dintre cele două feluri ale esteticului nu a fost trasă fără echivoc”³⁴. Dacă acceptăm ideea că frumosul este valoarea estetică fundamentală, atunci și receptarea lui capătă particularități specifice, în funcție de locul

³³ Idem, *Valori accesorii*, în *op. cit.*, pp. 612–613.

³⁴ Idem, *Legea nontransponibilității*, în *op. cit.*, p. 559.

și modul de apariție: în natură sau în artă. Deosebiriile acestea au fost formulate într-o gamă largă de nuanțe. Reținem dintre ele, pentru ceea ce ne interesează aici, două poziții semnificative. Hegel, de pildă, înțelege frumosul din natură ca fiind nedesăvârșit, datorită lipsurilor realității nemijlocite, pe când frumosul artei, întemeindu-se pe libertatea și infinitatea spiritului, întruchipează perfecțiunea, idealul³⁵. Realitatea artei este idealul, iar acesta reprezintă „frumosul perfect în sine”³⁶. În cele două modalități de apariție, natura și arta, valoarea estetică întrunește însușiri profund distincte.

Un ilustru contemporan al lui Blaga, l-am numit pe Nicolai Hartmann, nu scapă nici o clipă din vedere ideea că potrivit esenței sale, frumosul este întotdeauna raportat la un subiect care intuiește și căruia îi determină o atitudine. Analizând raportul de stratificare al obiectului estetic, filosoful remarcă distincția dintre produsul naturii și cel al artei, dar nici nu poate lăsa neobservate apropiierile dintre ele. Căci dacă este limpede că „obiectul naturii nu țintește prin sine la efect estetic”, există totuși „obiecte ale naturii care ademenesc mult mai puternic decât operele de artă”³⁷. De aceea, Hartmann, având în minte faptul că filosofia a fost surprinsă de „strania” paralelă ce s-a făcut între natură și artă, este de părere că între cele două nivele de manifestare a valorilor estetice nu se poate trage un hotar precis³⁸. Exacerbarea valorilor estetice ale artei înseamnă ruperea acesteia de viață și promovarea unui estetism păgubos, inacceptabil pentru Hartmann.

Față de asemenea poziții teoretice, Blaga, apărând teza autonomiei artei, recunoaște existența unui estetic natural și a unui

³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere D. D. Roșca, vol. I, București, Editura Academiei Române, 1966, pp. 149–159.

³⁶ *Ibidem*, p. 149.

³⁷ Nicolai Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 183.

³⁸ *Ibidem*.

estetic artistic, ambele fiind însă despărțite ireconciliabil. Această disociere își află cheia explicației în metafizica sa, potrivit căreia ființa umană există în două orizonturi complet diferite, despărțite printr-o prăpastie de netrecut: un orizont al datului, al experienței imediate, care este „animalic și antropoidal”, unde se afirmă esteticul natural; și un orizont al misterelor, specific uman, unde se regăsește esteticul artistic. În această situație, autonomia artei trebuie asigurată, între altele, și față de esteticul natural, chiar dacă ambele forme ale esteticului generează reacții psihologice subiective, ce au unele elemente comune. După opinia filosofului, „structurile și valorile estetice ale «artei», sunt absolut incomensurabile”³⁹ în raport cu cele specifice naturii. Această dimensiune aparte a valorilor estetice derivă din faptul că Blaga înțelege arta ca revelare de mistere în material sensibil și sub influența categoriilor stilistice abisale. Așadar, esteticul artistic se obiectivează prin revelare de mistere, sensibilitate metaforică și tipare stilistice, pe când esteticul natural nu conține nici unul din aceste elemente. Diferențele însumabile dintre esteticul natural și cel artistic sunt explicabile prin faptul că cele două forme ale esteticului apar în ordini deosebite ontologic și, ca atare, ele sunt ireductibile una la alta. O atare demarcație este ilustrată teoretic de Blaga prin legea *nontransponibilității*, care înseamnă o contribuție remarcabilă la dezvoltarea filosofiei valorii și mai ales a esteticii.

În esența ei, legea *nontransponibilității* „decretează că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-și pierde aci calitatea lor inițială, și nici invers; structurile subiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără a-și pierde aici calitatea inițială”⁴⁰. Elaborând această lege, Blaga își propune să elimine orice confuzie în privința celor două forme de manifestare a

³⁹ Lucian Blaga, *Legea nontransponibilității*, p. 559.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 559–560.

valorilor estetice, să „autonomizeze definitiv esteticul artistic”. El consideră că aceasta este prima încercare de tratare teoretică a unei atari chestiuni, ceea ce nu poate fi contrazis.

8. Valoarea estetică a operei de artă. Imputând teoriilor estetice contemporane că, deși recunosc distincția dintre esteticul natural și cel artistic, Blaga socotește că ele o fac numai din punctul de vedere al intensității și complexității celui din urmă. Or, esteticul natural și cel artistic apar în ordini existențiale total diferite, de unde rezultă că între unul și altul nu este o simplă diferență de treaptă sau de complexitate, ci „distanța dintre ele este aceea a unei mutațiuni ontologice”⁴¹. Într-o atare perspectivă, opera de artă cuprinde structuri estetice inexistente în natură. Valoarea estetică a operei se propune în termeni de mister, revelare sensibilă, stil, pe când natura nu este mister stilistic revelat; ea nu revelează mistere; cel mult poate „semnalează” misterul ce urmează a fi revelat. Deci, valorile estetice ale naturii nu pot fi transpuse ca atare într-o operă de artă. Criteriile înseși de judecare a esteticului natural sau artistic sunt diferite. Pentru că, argumentează Blaga, esteticul natural „este resimțit, din partea unui privitor ca structură a unui fenomen natural, a unui lucru, a unui individ sau peisaj ca atare”, pe când esteticul artistic „e resimțit ca structură revelatorie a unui mister captat în tipare stilistice”⁴².

Pe această linie, Blaga conduce analiza cu finețe și atenție la detalii. Preîntâmpinând posibile obiecții, el spune că există

⁴¹ *Ibidem*, p. 367.

⁴² *Ibidem*, p. 565. Blaga polemizează aici cu reprezentanții curentelor esteticii contemporane ca Max Dessoir, fenomenologul Moritz Geiger, Emil Utitz – promotor al psihologiei artei; Th. Lipps și Johannes Volkeit – reprezentanții cei mai de seamă ai orientării Einfühlung-ului (intropatiei) în estetică; cu Wilhelm Worringer – promotorul esteticii spiritualiste; cu Wilhelm Dilthey – fondatorul curentului cunoscut sub numele de „filosofia vieții”, sub influența căruia estetica psihologică definește arta ca expresie a „trăirii” (Erlebnis).

„unele aparente corespondențe” între esteticul artei și cel al naturii. La fel ca în artă, există și în natură structuri estetice bazate pe ritm, proporție, complexe intropatice, unitate în diversitate, însă funcția lor este complet diferită. Dacă în artă aceste elemente capătă calități estetice în măsura în care sunt subordonate unui „întreg revelatoriu, abisal-stilistic modelat”, în natură ele au o funcție estetică suverană. De aceea, structurile estetice ale naturii nu îngăduie să fie transpuse ca atare în opera de artă și nici invers. Este posibil abaterea de la această lege, afirmă Blaga, dar rezultatul duce, în planul creației, la para-kalie sau paraesthetic și, în planul receptării, la o reacție estetică deplasată, ambele stând sub semnul kitch-ului. Blaga definește drept paraesthetic orice abatere de la legea nontransponibilității sau orice încălcare a domeniilor prin transpunerea esteticului natural în cadrul artei ori invers.

Formulând legea nontransponibilității și așezând-o pe un suport teoretic solid, Blaga respinge o serie de teorii estetice ca cele de sorginte mimetică sau cele ce țin de estetica intropatiei, a trăirii, pentru apărarea autonomiei esteticului artistic față de cel natural, pentru apărarea artei împotriva kitch-ului. Cu același arsenal teoretic, filosoful pune în cauză și estetica experimentală, în care vede triumful lipsei de gust și înflorirea entuziastă a paraestheticului. Întreaga demonstrație desfășurată de filosof arată, în fapt, complexitatea structurilor și valorilor estetice ale artei, care nu au nici un corespondent simetric în realitatea dată. Edificată pe multiple coordonate categoriale, de origine abisală, opera de artă este un unicat și se regăsește într-un plan superior, comparativ cu orice altă structură din lumea dată; ea este un «cosmoid». Atribuindu-i această denumire, respinge concepțiile ce definesc opera ca „organism” sau „cristal”, ceea ce ar înjosi-o prin faptul că induc o viziune prea îngustă asupra artei și permit posibile asemănări între structurile operei și cele ale lumii date. Susținând teza autonomiei artei, Blaga acordă operei o semnificație ce o ridică deasupra oricărui alt obiect,

întrucât prin ea se exprimă un ansamblu de categorii abisale, un fel de „matrice cosmogenetică suficientă sieși”⁴³, care îi asigură caracterul cosmoidal.

În concluzie, contribuțiile teoretice ale lui Blaga în domeniul axiologiei se constituie ca parte a întregului, care îl reprezintă sistemul său filosofic, ale cărui energii ideatice demonstrează unicitatea omului în lume, ca ființă creatoare de valori. Urmare a unei atari perspective, Blaga nu abordează problematica complexă a unui sistem axiologic, ci numai acele aspecte impuse de atingerea scopului urmărit în opera filosofică. Așa s-ar putea explica de ce, în plan axiologic, eforturile lui sunt orientate pe două direcții: prima o reprezintă metafizica valorilor; a doua o constituie natura și funcționalitatea valorilor spirituale, cu deosebire a celor estetice, lăsând deoparte celelalte clase de valori, precum și articularea lor într-un sistem axiologic.

În ceea ce privește metafizica valorilor, pe terenul căreia și-au încercat puterile și alți gânditori, propunând soluții ce au configurat obiectivismul, relativismul și psihologismul axiologic, Lucian Blaga avansează un punct de vedere original, care exprimă aportul său în domeniu. În spiritul concepției sale metafizice, el înțelege valorile, îndeosebi cele spirituale, ca existențe obiective, autonome sau absolute, care se impun conștiinței noastre printr-un complicat proces de obiectivare, în care intervin inconștientul și misterele cosmice, în orizontul cărora ființează omul. Izvorul valorilor îl constituie „tendința netă de a ne limita și a ne înfrâna posibilitățile noastre”⁴⁴ de revelare a misterelor. Valorile abisale sau stilistice sunt concepute de Blaga ca fiind pozitive, întrucât ele conciliază între integrarea optimă a omului în destinul său creator și apărarea poziției centrale în Univers a ceea ce el numește Marele Anonim.

⁴³ Lucian Blaga, *Cristal, organism, cosmoid*, în *op. cit.*, p. 617.

⁴⁴ Idem, *Metafizica valorilor*, în *op. cit.*, p. 631.

Caracteristicile și funcționalitatea valorilor este redusă, în demersul teoretic blagian, la valorile estetice, pe care le abordează într-o structură și imagine cu totul deosebite față de ceea ce s-a scris până la el. Constituirea, prezența, ierarhia și funcționalitatea valorilor în structura operei legitimează teza filosofului referitoare la autonomia artei și definirea operei ca un „cosmoid”, reliefându-i astfel unicitatea în raport cu realitatea dată. Ca modalitate de revelare metaforică a misterului cosmic, opera de artă în general, în care se împletesc valorile estetice, fundează definiția plastică dată de Blaga omului, ca ființă cu totul singulară în Univers.

Se poate spune, în final, că la complicatele probleme axiologice pe care și le-a pus, Blaga propune soluții dacă nu definitive, ceea ce este imposibil, cu siguranță, însă, de mare originalitate. Parafrazându-l pe strălucitul poet Blaga, am îndrăzni să afirmăm că filosoful, prin lumina lui, a sporit a „lumii” taină în spațiul axiologic. Și vor fi necesare încă multe eforturi de gândire, spre a le revela.

IV. ADEVĂR ȘI EXPERIENȚĂ ESTETICĂ

1. Despre esența artei. Nu este un simplu artificiu teoretic să afirmăm că valoarea estetică, detașată de lumea utilitarului, a evenimentelor cotidiene, are, între alte însușiri, un caracter dezinteresat. Incongruentă cu orice scop ce-i este străin, ea își ajunge sieși. Valoarea estetică este absolută, ea fiind ireductibilă la orice altceva și inutilă în orizont pragmatic, întrucât ceea ce este superior în plan spiritual depășește utilitarul. Purtătoare a unui sens foarte înalt, valoarea estetică aduce bucurie și dă strălucire vieții, ceea ce este cu totul deosebit¹.

Firește, de aici nu se poate deduce că esența artei se rezumă la senzația de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Ca valoare estetică fundamentală, frumosul nu este doar obiect al plăcerii, și, în consecință, nu determină numai sentimente de acest tip. El induce, totodată, în spiritul nostru un adevăr mai adânc, izvorât din viață, care nu este totuna cu adevărul filosofiei sau al oricărui alt discurs teoretic. Este vorba de adevărul estetic, care procură bucurie unică sufletului pregătit să-l primească și, în același timp, ne tulbură până în straturile afunde ale ființei noastre. În opera de

¹ Vezi Marin Aiftincă, *Valoare și cultură în orizontul modernității*, Iași, Editura Cantes, 1998, p. 60.

artă, frumusețea nu este cumva atașată adevărului. Dimpotrivă, ea coexistă cu adevărul într-o indestructibilă unitate și vin împreună spre noi. Aceasta face ca, în prezența operei, să trăim experiența unui adevăr la care nu se poate ajunge pe o altă cale, ceea ce reliefează semnificația filosofică a artei, înfruntând orice încercare de a o limita.

2. Adevăr conceptual și adevăr estetic. Dacă vorbim despre existența unui adevăr în opera de artă, atunci imediat se ivesc unele întrebări inevitabile: există o deosebire între adevărul conceptual și adevărul estetic, propriu operei de artă? Și dacă există o diferență, în ce constă aceasta?

Mai întâi se cuvine să precizăm că adevărul concentrează energiile oricărui proces de cunoaștere. Or, cunoașterea este o modalitate specifică a omului de a se raporta la lume. Cât privește adevărul, acesta poate fi definit în termeni heideggerieni, ca „ieșirea din ascundere”² sau *alétheia*, considerând că „starea-de-ascundere este o caracteristică a ființării în întregul ei și premerge oricărei cunoașteri”³. Interogațiile formulate mai sus trimit la două tipuri de cunoaștere: una conceptuală, al cărei instrument este rațiunea și este specifică filosofiei, precum și discursului teoretic în general; o alta este cunoașterea estetică, proprie artei, unde afectivitatea este prevalentă. Afirmând prevalența afectivității în sfera cunoașterii estetice, nu înseamnă că excludem de aici aportul rațiunii. Nici nu este posibil, pentru că imaginile, simbolurile cu care operează arta nu pot fi construite în afara

² Vezi Martin Heidegger, *Despre esența adevărului*, în „Repere pe drumul gândirii”, traducere și note introductive Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988.

³ *Ibidem*, p. 128.

gândirii. Pe de altă parte, există anumite forme de filosofie, care, în elaborările lor ideatice și conceptuale, apelează, într-o oarecare măsură, la mijloacele esteticii, mai exact ale artei literare. Dincolo, însă, de menționatele interferențe, normale în perspectiva culturii, aceste domenii ale spiritului sunt puternic individualizate prin limbajul în care ne comunică adevărul. Așadar, se poate afirma, într-o primă instanță, că deosebirea dintre filosofie și artă consistă în faptul că în vreme ce prima „utilizează simboluri conceptuale, arta folosește simboluri estetice”⁴. Alte argumente devin superflue aici.

O tradiție la fel de veche ca filosofia însăși ne spune că ar exista o modalitate de cunoaștere nonrațională, ce rivalizează sau chiar depășește cunoașterea rațională. În dialogul *Republica*, Platon vorbește despre existența unui conflict între poezie și filosofie⁵. Oricum, se pare că el nu avea vreo îndoială în ceea ce privește care dintre cele două rivale este mai importantă. Atât în dialogul amintit, cât și în altele, Platon diminuează conștient, dar nu fără unele rețineri, pretențiile cunoașterii nonraționale, refuzând adeseori să discearnă între artă și sofistică.

Fără a întreprinde o istorie a temei în discuție, amintim numai că ideea posibilității unui tip nonrațional de cunoaștere a căpătat semnificație în tradiția filosofică germană și franceză de la sfârșitul veacului al XIX-lea și începutul celui următor. Și aceasta, în bună măsură, datorită faptului că pretențiile gândirii estetice, minimalizată în mod tradițional de filosofie, au fost încurajate, sub înrâurirea existențialismului și a unor orientări apropiate de

⁴ Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, în „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 148.

⁵ Platon, *Republica*, în „Opere” V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, traducere Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 427.

hermeneutică și, mai târziu, de postmodernism. Indirect, respectul recent pentru alternativele la modelul rațional de cunoaștere este, se pare, efectul influenței lui Schopenhauer, care a respins subordonarea hegeliană a intelectului de către rațiune. În opinia autorului celebrei lucrări *Lumea ca voință și reprezentare*, intelectul este o aprehensiune mentală directă, în timp ce rațiunea este numai facultatea cunoașterii directe, demonstrative, a cărei funcție principală consistă în extinderea înțelegerii noastre în domenii unde aprehensiunea directă nu este posibilă⁶. Astfel, rațiunea constituie un instrument al intelectului, pe când la Hegel cele două etape ale gândirii sunt într-o unitate dialectică.

3. Virtutea cognitivă a artei. După acest scurt interludiu, în cele ce urmează vom insista, pe cât este posibil, asupra cunoașterii estetice sau nonraționale, încercând să reliefăm câte ceva din specificul adevărului estetic sau artistic. În atare sens, ni se pare oportun să pornim de la delimitarea surselor cunoașterii de care este capabilă arta. Cercetări întreprinse pe acest orizont conduc la ideea că există cel puțin patru nivele ale experienței, la care arta are putința să exprime un anume adevăr⁷. Este vorba despre: sensibilitatea subiectivității individului; subiectivitatea colectivă a unui popor constituită istoric; calitățile perceptibile primare ce întemeiază experiența noastră fundamentală; semnificația care luminează sensul superior al experienței. Să le examinăm, în ordine, pe fiecare.

⁶ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, book 1§ 6–16.

⁷ Vezi Kenneth Dörter, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 48, Number 1, Winter, 1990, p. 40; Albert Hofstadter, *Truth and Art*, Columbia University Press, 1965; Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Editura Meridiane, vol. II, 1976; Colectiv, *Estetica*, București, Editura Academiei, 1983, pp. 131–137.

Cea mai recunoscută virtute cognitivă a artei rezidă în aceea că ea poate exprima adevărul despre emoțiile și sentimentele pe care le trăim. Această idee a fost discutată comprehensiv de Platon în dialogul *Legile* (II, 54,6 – 67,1 a), unde argumentează că opera de artă, îndeosebi muzica și poezia, nu s-ar cuveni judecată în funcție de plăcerea pe care ne-o aduce; altul ar trebui să fie criteriul pentru valorizarea ei, anume dacă reflectă bine și orientează corect, din punct de vedere moral, afectivitatea noastră. Această perspectivă platoniciană a fundat „teoria expresiei” în artă; dezvoltările ei ulterioare, însă, au acceptat numai primul dintre cele două criterii de apreciere a artei propuse de Platon: cât de bine reflectă opera artistică trăirile noastre afective.

De asemenea, este cunoscut faptul că arta are posibilitatea de a rosti, cu mijloace specifice, un tip de adevăr despre viața noastră emoțională, în măsura în care măiestria artistului izbutește să o exprime în chip autentic. Despre trăirile unei persoane aflate într-o situație limită, un scriitor poate să realizeze pagini de un dramatism profund, în stare să ridice la nivelul cel mai înalt tensiunea afectivă a cititorului, care, prin empatie, va retrăi adevărul unor sentimente zguduitoare.

Iată un pasaj edificator în sensul celor arătate, unde Euripide surprinde teribilul zbucium sufletesc al Medeei – eroina din tragedia cu același nume –, cuprinsă de dorința inflexibilă de răzbunare împotriva lui Iason și iubirea față de copiii săi, pe care hotărăște, totuși, să-i ucidă: „O, nu, o, suflete, nu tu, nu săvârși / Mișelnicul omor ! Sărmane, nu-i lovi. / Tu cruță-i pe copii, că te vor bucura / Deși vor viețui departe, despărțiți. / Ba, duhuri, morți din Hades greu răzbunători, / Nu se va pomeni că eu mi-am părăsit / Copiii-ntre dușmani, să-și bată joc de ei. / Oricum tot vor muri; și dacă li s-a dat, / Chiar eu am să-i ucid, că eu mi i-am născut. / E totul rânduit. Nici cum nu vor scăpa !”⁸

⁸ *Tragicii greci. Antologie, studiu introductiv și comentarii* D. M. Pippidi, București, ESPLA, 1956, p. 86.

Dacă referitor la aceleași sentimente ale Medei, un autor va face afirmații explicite, care vor permite cititorului să formuleze judecăți clare despre acestea, vom avea de-a face cu un adevăr conceptual, nu cu unul estetic, iar textul în cauză va căpăta forma discursului teoretic, fără nici o legătură cu arta literară.

Facultatea specifică ce o deține arta, de a transmite un adevăr care vizează nivelul subiectivității individuale, este mult mai elocventă în cazul muzicii. Aici este posibil ca ascultătorul, instalat într-o tăcere lăuntrică deplină, cuprins de glasul muzicii, să simtă și să înțeleagă imediat dacă succesiunea emoțiilor și sentimentelor redată de sonoritățile și temele unei simfonii au un anume sens, dacă sunetele care le dau viață sunt profunde ori superficiale. Pentru a fi convingătoare, din punct de vedere estetic, trăirile afective astfel exprimate trebuie să reprezinte mai mult decât idiosincraziile artistului. Încercarea lui de a evoca frământările caracteristice vremii sale, precum și nevoia de bucurie și lumină a contemporanilor și, firește, a omului dintotdeauna, răspunde rostului muzicii și interesului ascultătorilor.

Vorbind despre puterea artei sunetelor de a rosti adevărul despre om și despre sensul existenței, George Bălan face o exegeză pătrunzătoare și totuși amendabilă pe alocuri. El spune că pentru muzica de dinainte de romantism, armonioasă, luminoasă și echilibrată, fără a pluti într-o viziune idilică, „a exprima adevărul însemna înainte de toate să dezvăluie esența ultimă a omului, despre care credea, cu cea mai de nezdruccinat convingere, că este alcătuită din lumină, armonie și frumusețe. *Ars antiqua*, *ars nova*, renașterea și preclasicismul, barocul și clasicismul – au fost unanime în a proclama *acest* adevăr despre ființa omului și l-au rostit timp de vreo cinci secole ca un «memento», într-o vreme când solicitarea tot mai acaparantă a omului de multiple tendințe centrifuge amenința cu smulgerea acestuia din centrul său spiritual (ceea ce s-a și întâmplat)”⁹.

⁹ George Bălan, *Mică filosofie a muzicii*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 49.

4. **Arta rostește un adevăr despre om și lume.** După această acoladă, ce are tâlcul ei, revenind la tema noastră, am adăuga că norma veracității estetice pretinde ca trăirile individuale să fie împărtășite și de ceilalți, adică particularul să reflecte universalul. În acest sens, arta are putința de a mărturisi adevărul despre interioritatea noastră afectivă și ideatică într-un mod uneori mai autentic și mai profund decât o pot face științele discursive.

În altă ordine de idei, putem vorbi despre adevărul artei din perspectiva subiectivității colective a unui popor constituită istoric. Aceasta presupune interpretarea veracității creației artistice, ținând seama, între altele, de contextul tradiției și valorilor culturale în care se circumscrie. Este larg acceptată ideea că, în genere, culturile privite în sens istoric se disting prin însușiri care le individualizează în plan universal. Aceste însușiri trimit la elementele de conținut, formale și stilistice, ceea ce legitimează teza conform căreia creațiile artistice, deși au o dimensiune universală, sunt mai pline de înțelesuri și mai corect valorificabile în mediul cultural de care aparțin, decât în afara lui. Explicația vine din faptul că, în esență, opera de artă reflectă un fond cultural comun unei anumite comunități umane și, totodată, ceva individual, ce ține de personalitatea autorului. Orice ar încerca un autor să exprime într-o operă, întotdeauna o va face, în genere, sub înrâurirea tradițiilor și valorilor proprii culturii de care aparține, a unui stil cultural. Modul său de raportare la lume, experiențele pe care le evocă inevitabil conțin ceva esențial din particularitățile culturii sale.

În acest sens, creațiile reprezentative ale artei universale depun mărturie grăitoare. Muzica lui Enescu poartă în sine expresia profundă și fermecătoare a sufletului și atmosferei românești. *Suita sătească, Impresiile din copilărie, Sonata a treia în caracter popular, Sonata în fa minor, Simfonia a treia,*

Octuorul, Dixtuorul etc. sunt compoziții ce sublimează în substanța muzicală noblețea sentimentului nostalgic „dureros de dulce”, parfumul locurilor de la noi, idei și teme folclorice, prin care spiritul românesc trece în universalitate. La fel putem vorbi despre creațiile lui Bach și Beethoven, Fauré și Ravel, Musorgski și Borodin, Homer, Dante, Shakespeare, Hölderlin, precum și despre oricare alt mare creator, care înveșnicește prin operă spiritul culturii din care provine.

Desigur, această chestiune o avea în vedere Hegel, afirmând că arta redă spiritul poporului dintr-o anumită epocă (*Zeitgeist*). Consonant oarecum cu tema în discuție este punctul de vedere heideggerian, după care „lumea poporului istoric” include relațiile de viață fundamentale ce configurează un destin. Pornind de la o astfel de cuprindere atotstăpânitoare de raporturi deschise „și prin ea, acest popor se găsește pe sine, ajungând la împlinirea destinului său”¹⁰. O asemenea lume „operează” în creație ca o „survenire a adevărului”. Expresivă, durabilă în fața zbuciumului istoriei, opera luminează adevărul comunității umane în forma poporului, a națiunii. Preluând o idee cunoscută în estetică, Heidegger arată, însă, că în operă frumusețea nu se adaugă acestui adevăr nonteoretic identificat, în fond, cu „adevărul ființei”. Când „se așează în operă”, adevărul apare, dar apariția este tocmai „această ființă a adevărului în operă, și ca operă, frumusețea”¹¹. Prin urmare, frumosul vine odată cu adevărul în creația artistică, încât el nu se limitează să fie doar obiect al plăcerii.

Se cuvine să mai adăugăm că, într-o anumită măsură, reflectarea la nivel artistic a valorilor specifice unei culturi este un act spontan. Chiar și atunci când un artist nu încearcă în mod

¹⁰ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv: Constantin Noica, București, Humanitas, 1995, p. 65.

¹¹ *Ibidem*, p. 109.

deliberat să influențeze, să interpreteze ori să exprime valorile ce țin de matricea spirituală de la care se revendică, să le sublimeze în creație, el o face totuși inevitabil.

Cele două nivele ale cogniției estetice, la care ne-am referit mai sus, pun în evidență posibilitatea artei de a dezvălui adevărul despre om, atât în plan individual, cât și comunitar, în sensul culturii în perspectivă istorică. Oricum, arta revelează ceva nu doar despre subiectivitatea experienței, ci și despre lumea experienței în sine; ceva care nu este accesibil înțelegerii conceptuale. În percepția imediată a realității recunoaștem imagini care sunt combinate într-o experiență totală. Americanul Kenneth Dorter spune că aceste imagini sunt compozite și presupun unele calități primare ale obiectelor, precum sunt forma, culoarea, sunetul, parfumul etc. Deși, în ordine logică, aceste calități sunt anterioare alcătuirii imaginilor, ele nu sunt anterioare empiric. Aceasta se poate observa în faptul că experiența noastră imediată este fundată pe „lucrurile” întruchipate în imagini, pe care abia ulterior le analizăm din perspectiva calităților primare constitutive. De exemplu, cele mai importante calități primare, ca forma și culoarea, sunt inseparabile vizual, cu toate că distingem particularitățile lor vizuale, în sens pozitiv sau negativ, ca și granița dintre ele¹².

Pentru că în experiența noastră obișnuită, calități precum sunt culoarea, forma, sunetul sunt cumva „absorbite” în imaginea lucrului perceput, ele sunt experimentate numai derivat; nu în ele însele, ci incluse în obiect. Nici o analiză nu ne poate ajuta să înțelegem natura lor empirică, întrucât ele sunt empiric primare. Analiza lungimii de undă a culorilor, de pildă, ne va permite să înțelegem geneza fizică a propriei noastre experiențe a culorilor, dar calitatea acestei experiențe în sine nu rămâne mai puțin frustă și inefabilă. Cu toate limitările sale convenționale și stilistice, totuși arta are mai degrabă puterea de a

¹² Cf. Kenneth Dorter, *op. cit.*, p. 32–39.

realiza imagini convingătoare ale calității sunetului, culorii, formei, greutății etc. privite în sine, decât să le prezinte ca simple însușiri ale lucrurilor¹³. Cu alte cuvinte, ea oferă posibilitatea de a vedea aceste calități prin ceea ce sunt ele în sine.

Așadar, arta are capacitatea de a revela, în chip propriu, adevărul despre lume, făcând evidente, între altele, calitățile primare ale lucrurilor ce structurează experiența noastră, dar care sunt, de regulă, ascunse în această experiență. Relevant este „minimalismul”, în domeniul artelor grafice. Se pare că cel dintâi reprezentant al curentului menționat este Kazimir Malevich. Lucrarea sa, din 1915, intitulată *Pătratul roșu*, nu este nimic altceva decât o formă dreptunghiulară plasată pe fondul unei pânze albe. Mai cunoscută este o altă lucrare a lui, purtând titlul *Alb pe alb* (1918), ce reprezintă un pătrat alb dispus pe o pânză tot albă, însă de o altă nuanță. Picturi de acest tip, care au devenit obișnuite după cincizeci de ani, atrag atenția asupra culorilor și formelor particulare, cu o evidență și într-un context focalizat pe ceea ce nu ne poate oferi experiența comună.

O creație artistică, apelând la o asemenea economie a mijloacelor de expresie, este mai greu de realizat în muzică. Și totuși, anumite lucrări simfonice, din anii '60 ai veacului trecut, angajează minimalismul în diferite proporții, folosind tonurile pure, cu un minimum de organizare melodică, cum ar fi aceeași notă cântată consecutiv, uneori cu suprapuneri de instrumente diferite, în intervale variate de timp. Desigur, putem recurge și aici la exemple¹⁴, dar ceea ce am vrea să subliniem este

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 39.

¹⁴ Se citează drept cel mai timpuriu antecedent al minimalismului Claude Debussy, cu prima parte a *Sonatei pentru flaut, violă și harpă* (1915), deși romantismul său pasional este mai afîn cu tradiția sec. XIX decât cu cea a sec. XX. Tehnica minimalismului a devenit foarte cunoscută prin anii '60 ai secolului trecut. Exemple: Krzysztof Penderecki, cu partea de început a

următorul aspect: chiar și atunci când nu apelează la minimalismul sever, arta ne poate face conștienți de anumite forme, culori și tonalități prin mijloace mult mai subtile, cum ar fi utilizarea lor în modalități și contexte neașteptate, în stare să capteze atenția publicului.

Dacă ținem seama de tradiție, reprezentarea calităților senzoriale nu ar fi considerată o funcție importantă a artei, cu toate că dezvăluie un adevăr despre lume. Un asemenea procedeu este numit de Kant drept „arta jocului frumos al senzațiilor” sau arta tonalității muzicale, pe care el o socotește ca fiind o formă semnificativă a creației estetice¹⁵. Pe de altă parte, Heidegger opinează că arta nu reprezintă calitățile primare ale obiectelor, cum am arătat mai sus, numai pentru a oferi plăcere publicului, ci și pentru a dezvălui, din ascunsul ei, natura tainică a ceea ce el numește Pământul, deci a realității¹⁶.

Există o altă modalitate prin care arta poate revela ceva despre lume: o modalitate care, pentru finalități filosofice, este mult mai importantă decât calitățile primare ale obiectelor. Dacă experiența noastră se constituie pornind de la bază, de la calitățile primare ale realității, sensul acestei experiențe se configurează undeva la limita de sus și într-un alt fel. Între aceste limite, inferioară și superioară, ale experienței estetice

Sonatei pentru violoncel și orchestră (1964); Gyorgy Ligeti, cu prima mișcare din *Concertul pentru violoncel* (1966); Morton Feldman, cu *False relații și Sfârșitul prelungit* (1968).

¹⁵ Vezi Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 208–209. Kant pretinde că „jocul senzațiilor” nu este o modalitate a frumosului, ci numai o formă a plăcerii. Mai târziu el aduce o corectură acestei afirmații, admitând jocul senzațiilor, pe care îl distinge numai de senzațiile de agreabil.

¹⁶ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 124.

acționează puterea extraordinară a artei de a aduce în prezență ceva din natura ascunsă a lumii.

5. Experiența noastră evocă o semnificație și dobândește un sens. Experiența noastră obișnuită referitoare la lume nu se odihnește în ea însăși; întotdeauna ea trimite dincolo de sine. Nu suntem mulțumiți să știm numai ce se întâmplă în lume, ci ne întrebăm mereu ce semnificație au faptele și evenimentele petrecute. În cazul evenimentelor particulare, putem da explicații, interpretări particulare. Dar atunci când astfel de interogații vizează unele aspecte ale lumii experienței în totalitatea ei, răspunsul poate fi dat numai în termenii a ceea ce depășește experiența însăși; ceva ce nu apare în orizontul lumii, dar care împarte semnificația cu ea. Este ceva analog luminii: ea însăși nu poate fi văzută ca atare, dar este prezentă în obiectele pe care le face vizibile. Altfel spus, experiența noastră evocă o semnificație și, în același timp, ea dobândește sens în lumina a ceea ce este evocat.

Impulsul prin care experiența devine evocatoare în felul arătat determină gândul să năzuiască spre transcendent, ceea ce inițial a luat forma religiei. În fapt, religia a rezervat un loc important artei, luând în considerație puterea sa de reprezentare a suprasensibilului, în opere ce fac parte din experiența noastră directă. Capacitatea artei de a reprezenta semnificații ale obiectelor perceptibile senzorial a fost surprinsă de Kant în doctrina ideilor estetice. Filosoful argumentează că: „Prin ideea estetică înțeleg acea reprezentare a imaginației care dă mult de gândit, fără ca totuși să i se potrivească un gând determinat, adică un concept; deci nici o limbă (limbaj, n.n.) nu o poate exprima și face inteligibilă în întregime (...) Poetul îndrăznește să prezinte în mod sensibil idei ale rațiunii despre ființe invizibile, raiul, iadul, eternitatea, creația etc.; de asemenea, el înfățișează sensibil evenimente ori sentimente pentru care experiența îi oferă

într-adevăr exemple, cum ar fi moartea, invidia și toate viciile, iubirea și faima, depășind însă limitele experienței cu ajutorul imaginației, care încearcă să egaleze rațiunea în atingerea unei culmi. Această înfățișare sensibilă deține o perfecțiune pentru care nu găsim în natură nici un exemplu”¹⁷.

Continuând ideea kantiană, dar într-un alt orizont de gândire ce se refuză metafizicii tradiționale, Heidegger renunță la vechile concepte estetice explicative din cuplul „materie – formă”, socotindu-le uzate, și instituie în locul lor conceptele sugestive, de tip intuitiv, „pământ – lume”, cu indiscutabile conotații mitico-poetice. Este o nouă abordare, cu intenția mărturisită de a revigora reflecția filosofică referitoare la opera de artă. În viziunea lui Heidegger, „Pământul” (*Ursprung*) devine aici „termenul generic” pentru dimensiunea materială a operei de artă, „care face imposibilă orice tentativă de pătrundere în ea”¹⁸. Astfel, conceptul „Pământ” transferă atenția de la opacitatea și exterioritatea mută a materialului, a corporalității ce participă la operă, către zona ascunsă a interiorității acestui material, de unde „izbucnește” în afară, într-o multitudine de forme. Acest mister interior este locul de început al cunoașterii și în același timp șansa dezvăluirii lui parțiale. Prin urmare, dimensiunea corporală implicată în operă dobândește astfel „sufletul ei de pământ” și, din opacă, devine misterioasă, ceea ce reliefează adevăratul și mereu actualul mister al operei de artă¹⁹.

Pe temeiul dezvoltărilor teoretice amintite, Heidegger susține că puterea de a exprima semnificații în forme ce se adresează sensibilității noastre constituie sensul fundamental, în care opera dezvăluie câte ceva din ascunsul sau misterul lumii. În tendința de aducere în prezență a acestui necunoscut, experiența noastră nu este reductibilă la claritatea discursului teoretic. Ca

¹⁷ Immanuel Kant, *op. cit.*, pp. 208–209.

¹⁸ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹ Cf. *Ibidem*.

orice formă a realității, Pământul, în accepțiunea heideggeriană, are atât calități primare perceptibile senzorial, cât și o interioritate ascunsă privirii; numai împreună cele două nivele alcătuiesc întregul. De aceea, el este accesibil mai mult gândirii evocative decât celei teoretice (conceptuale); mai mult imaginației decât rațiunii seci, riguroase. Ceea ce, de exemplu, se dezvăluie prin sine în celebrele sculpturi ale lui George Apostu, intitulate *Tată și fiu*, *Iisus răstignit*, *Fluturi*, nu este reductibil la o cunoaștere conceptuală. Sentimentul continuității vieții sub aripa ocrotitoare a dragostei părintești; iubirea până la jertfa de sine pentru mântuirea neamului omenesc; puritatea înălțătoare a aspirației spre strălucirea azurului dezmărginit al cerului sunt expresii ale emoției estetice, pe care o trăim în contact cu operele amintite. Ele ne procură un alt tip de cunoaștere și un alt adevăr mult mai bogat și mai încărcat de sensuri profunde. Aici, în termeni heideggerieni, dimensiunea de „pământ” a operei nu angajează calitățile ei primare senzoriale, ci îndeosebi fundamentele experienței noastre. Este, așadar, o confirmare a ceea ce s-a spus, că templul grec face prezentă în el divinitatea însăși.

Teza conform căreia arta poate aprehenda și, totodată, exprima natura a ceea ce dă semnificație universală experienței umane este cea mai veche și mai larg acceptată; ea cuprinde o interpretare a rolului artei, dar și temeiul distincției dintre artă și filosofie sau oricare alte modalități de cunoaștere teoretică.

Într-o excelentă lucrare, apărută în deceniul șapte al veacului trecut, Werner Hofmann, pledând în favoarea ideii că „demersul artistic nu poate fi despărțit de procesele spirituale, că trebuie conceput în esența sa, ca dialog spiritual cu «lumea» și conținuturile ei”²⁰, susține cu argumente convingătoare specificitatea cognitivă a artei simbolice și, într-o mai mică

²⁰ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 185.

măsură, a celei imitative. El spune că: „Din momentul în care contemplarea a fost considerată ca fiind cea mai deplină cunoaștere, acțiunea de cunoaștere prin opera de artă era superioară celei rezultate din gândirea discursivă”²¹. Dacă, de la Baumgarten încoace distingem, în mod curent, între perfecțiunea «estetică» și cea «logică», afirmă Werner Hofmann, ni se pare firesc să constatăm că „perfecțiunea inherentă artei o face să fie o formă mai deplină și mai înaltă a cunoașterii decât cunoașterea discursivă”²². Temperând entuziasmul filosofului german, nu se poate să nu recunoaștem câtă dreptate are în aspectele de fond ale temei examinate.

Dacă arta nu ne oferă nici un fel de cunoaștere conceptuală a lumii, ea ne propune, totuși, un tip propriu de cunoaștere, grație capacității sale deosebite de a da expresie trăirilor afective, culturale, percepțiilor și semnificațiilor circumscrise lumii date prin experiență.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem*, p. 186.

V. AUTONOMIA ESTETICULUI

1. Tudor Vianu sau patosul unei filosofii a operei de artă. Edificiul creației lui Tudor Vianu are un fundament trainic și acesta este valoarea. Fie că îi caută ființa și funcționalitatea în plan teoretic, fie că îi urmărește prezența la nivelul analizei concrete a fenomenului artistic, valoarea este steaua călăuzitoare a eforturilor ce au trasat definitiv conturul personalității marelui învățat. Propria-i mărturisire întărește și confirmă aserțiunea noastră: „Neconținut drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă, încât filosofia operei de artă a constituit obiectul principal al cercetărilor mele”¹.

De aceea, nu ni se par oportune și nici exacte extrapolările care îl identifică pe gânditor cu unul sau altul dintre liniamentele contribuțiilor sale la evoluția spiritualității românești și universale. Apreciat îndeosebi ca estetician cu mari merite în domeniu², ceea ce este întru-totul adevărat, credem totuși că filosofia, estetica, morala, logica, sociologia, lingvistica, stilistica, teoria și istoria literară – domenii pe care le-a cultivat în proporții diferite – sunt trasee ale cugetării sale, ce converg spre configurarea unei filosofii

¹ Tudor Vianu, *Punct de plecare*, în „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1960, p. 167.

² Vezi G. Călinescu, *Viața literară*, oct. 1928; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900–1937*, București, Editura „Socec”, p. 62; *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, București, 1941, pp. 271–278; Ion Ianoși, *O operă estetică – o estetică a operei*, în Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. V.

a operei, îndeosebi a operei de artă. Acest proiect a concentrat năzuințele sale teoretice de o viață, spre a dobândi un mod de înțelegere a lumii dintr-un unghi estetic și a reface legătura cu marea tradiție de gândire, de la vechii greci, la lumea modernă, care a întreținut aspirația către unitate, către armonia lumii.

De ce o filosofie a operei de artă? Pentru că, în concepția lui Tudor Vianu, integrată unei orientări susținută de spirite ilustre, de la Aristotel, la Humboldt și, mai aproape, la Croce, opera de artă este expresia armoniei, a cosmicității în ordinea umanului. Ea semnifică „un cosmos definitiv și desăvârșit”, în care se regăsesc obiectivate „silințele de autoorganizare a universului și expresia supremă a activităților creatoare ale omului”³. Profund întemeiată axiologic, întrucât are ca dimensiune fundamentală valoarea, opera de artă poate fi înțeleasă „ca un program al vieții spirituale a omului”⁴. Prin ea, umanul se definește valoric.

Aspirând neconținut către un asemenea ideal înalt, elaborarea unei filosofii a operei de artă, creația lui Tudor Vianu scapă compartimentărilor înguste și se relevă ca o unitate în diversitate, ca un tot armonios ridicat pe o solidă structură axiologică. Articularea acestei structuri l-a preocupat pe autor încă de la debutul studiilor sale teoretice, ceea ce îl va determina să mărturisească, spre amurgul vieții, că problema valorilor este o preocupare a sa mai veche. Evitând simplificările reducionista, trebuie să menționăm totuși că intrarea lui Tudor Vianu, în jurul anului 1920, în spațiul publicisticii filosofico-estetice, va contribui la amplificarea problematicei abordate până atunci și la introducerea unei noi perspective – cea axiologică.

2. Esteticul în contextul filosofiei valorii. Sedus mereu de proiectul unei filosofii a operei de artă, Vianu a consacrat studii riguroase și sistematice esteticii și filosofiei valorilor, fără a se

³ Tudor Vianu, *Semnificația filosofică a artei*, în „Filosofie și poezie”, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 104.

⁴ *Ibidem*, p. 105.

dezinteresa câtuși de puțin de evoluția fenomenului artistic concret. Pe fondul formației sale neokantiene, asimilând temeinic estetica germană, clasică și modernă, precum și rezultatele cercetărilor premergătoare contemporane lui, și-a asigurat resursele generalizărilor teoretice, desfășurarea liberă a ideilor sale, ceea ce i-a conferit autoritate și prestigiu aparte în cultura noastră. Nu poate fi neglijat nici faptul că această orientare a cercetărilor întreprinse de el se circumscrie perfect în preocupările manifestate în cultura românească din perioada interbelică, în direcția extinderii și aprofundării studiilor de estetică, al recursului tot mai insistent la criteriul estetic în aprecierea creațiilor artistice. Se continua astfel o tradiție în domeniu inaugurată și la noi în veacul trecut, cel puțin de la Maiorescu încolo. Autonomizarea esteticii însăși, în sensul unei discipline de gândire distincte, se afirma ca un proces care solicita adâncirea analizei specificităților esteticului, a virtuților umanizatoare ale acestuia, prin care se căutau răspunsuri la întrebările puse de amplitudinea dezvoltării artei românești⁵. În această perioadă, cărturari de marcă, precum: Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, George Călinescu, Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Lucian Blaga și alții, preluând și sporind zestrea cercetărilor de la finele veacului trecut, pun în relief rolul deosebit al fenomenului estetic în ansamblul unei culturi; orientează atenția asupra sferei și configurației valorilor estetice și, în consonanță cu opiniile ce se afirmau în gândirea europeană și universală, subliniază dimensiunea axiologică a esteticii.

Într-un atare context se plasează contribuțiile de referință ale lui Tudor Vianu, la evoluția esteticii și filosofia artei. Firește, nu ne-am propus *hic et nunc* o abordare de ansamblu a acestor contribuții, deși o asemenea tentativă nu ar fi lipsită de interes și nici importantă. Ceea ce ne interesează în mod deosebit aici este

⁵ Cf. Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, București, Editura Științifică, 1968, p. 8.

altceva, anume: cum se reflectă în gândirea lui Tudor Vianu una dintre temele majore cu privire la esența artei, care polariza aprinse confruntări de opinii în epocă, cu ecouri prelungite până astăzi. Este vorba de autonomia esteticului, problemă care este, în fond, o expresie a viziunii estetice asupra artei.

Să menționăm, din capul locului, că fundamentul teoretic al autonomiei esteticului l-au pus mai întâi Kant⁶, prin cunoscuta teorie a „frumuseții libere”⁷, distinctă de „frumusețea aderentă” sau frumusețea ca simbol al moralității⁸, urmat, în veacul recent încheiat, de Benedetto Croce, care a dus o luptă îndârjită împotriva tendinței de a căuta în artă „idei” sau „moralități”, satisfacții de ordinul agreabilului sau impulsuri sentimentale, și a susținut teoria artei ca „intuiție lirică”, a artei ca „pură viziune” și „pură liricitate, în apărarea autonomiei diverselor forme de activitate spirituală”⁹. În fapt, Croce propunea o soluție filosofică autentică la disputa dintre „conținutiști” hegelieni și „formaliști” herbartieni¹⁰, soluție penetrantă, care a câștigat îndată numeroși partizani, între care amintim pe Paul Zarifopol,

⁶ De fapt, veacul al XIX-lea este considerat ca fiind prin excelență epoca autonomiei artei. Ca efect al acestei orientări, eliberată de sub comandamentul tendințelor extraestetice, arta universală a cunoscut, în perioada de care vorbim, o explozie de talente și opere, care nu poate avea nici o analogie în epocile anterioare.

⁷ Vezi Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

⁸ Definind inițial plăcerea fără interes, fără concept, fără vreo reprezentare a unui scop, ca atribute fundamentale ale frumuseții, Kant a introdus conceptul „frumuseții aderente” și cel al „frumuseții ca simbol al moralității”, ceea ce a permis teoreticienilor un lung șir de polemici referitoare la „contradicțiile” cuprinse în estetica sa.

⁹ Vezi Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, București, Editura Științifică, 1971.

¹⁰ Cf. N. Tertulian, *Benedetto Croce și problema autonomiei artei*, în „Critică, estetică, filosofie”, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 71.

Eugen Lovinescu, George Călinescu –, apărând fiecare, cu inflexiuni și accente proprii, autonomia esteticului¹¹.

În climatul frământărilor teoretice sugerat mai sus, Tudor Vianu, în ființa căruia coabitau filosoful și poetul, a pus în acțiune o amplă desfășurare ideatică și argumentativă, sprijinită preponderent pe fapte de cultură și mai puțin pe speculația metafizică, pentru apărarea „purității” artei de orice intruziuni și subordonări, care i-ar putea prejudicia iremediabil esența. El a supus unei critici nuanțate amintita dispută dintre „conținutiști” și „formaliști”; s-a remarcat ca un apărător temperat al autonomiei esteticului, convins fiind că arta nu poate fi altfel considerată decât dinlăuntrul ei însăși.

O poziție aproape liminară în dezvoltările teoretice din *Estetica*, dar și din alte lucrări consacrate, parțial sau integral, operei de artă, o deține distincția dintre estetic și extraestetic având ca temei existența frumosului, distincție pe care o regăsim la Hegel, Vischer, Croce, dar numai ca un început de unde discursul este condus în alte direcții. Această disjunție este un preludiu la afirmarea autonomiei esteticului. În opinia esteticianului român, estetica își restrânge sfera de cuprindere numai la frumosul artistic¹², care nu reprezintă altceva decât „artă autentică” definită prin opoziție cu natura. „Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă”, un produs față de frumosul natural ce reprezintă un dat. Considerat în plan axiologic, frumosul artistic întruchipează o valoare și aceasta nu este alta decât valoarea estetică, obiectivată într-o operă

¹¹ Vianu face deosebire între frumosul natural și frumosul artistic. El consideră că natura este numai resimțită frumoasă, din motive care nu au nimic estetic în ele. De aceea, estetica, înțeleasă ca știință a operei, trebuie să se limiteze la cercetarea frumosului artistic (Cf. *Transformările ideii de om*, 1946, p. 13–14). Frumosul natural pare a fi un element dat, iar cel artistic este un produs, o operă.

¹² Tudor Vianu, *Estetica*, p. 10.

de artă, fără a o acoperi în întregul ei. Căci opera de artă este o totalitate, o structurare ierarhică. „Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice”¹³. De aceea Vianu, în *Estetica*, definește mai întâi valoarea estetică în raport cu alte valori ce coexistă în unitatea culturii și apoi se oprește asupra operei de artă și supune unei analize fenomenologice structurile artistice. Ținând seama de evoluția gândirii filosofului, trebuie să amintim că dacă la un moment dat, gânditorul distinge între „esteticul pur”, ce ar constitui obiectul de studiu al unei estetici „autonome”, și o „știință generală a artei”¹⁴, căreia i-ar reveni cercetarea relațiilor dintre artă și viața religioasă, socială, filosofică etc., în cele din urmă, viziunea lui cunoaște o modificare importantă, întrucât consideră că „esteticul” se confundă cu „artisticul”, „valoarea estetică”, „frumosul” cu „opera de artă”¹⁵.

3. Caracterul absolut al valorii estetice. Pe fondul general al filosofiei valorilor, Tudor Vianu desfășoară o riguroasă analiză a valorii estetice și pune în relief, cu nuanțările cuvenite, ideea autonomiei esteticului. Analiza debutează prin stabilirea deosebirii dintre valoare și bunul estetic, arătând că valoarea este o categorie ideală și numai prin subsumare datele brute ale existenței devin bunuri¹⁶. Dintr-o atare perspectivă, nu un oarecare lucru constituie valoare, ci numai acea calitate a lui care este în măsură a satisface o anumită dorință. Așadar, pentru noi, un obiect devine estetic numai atunci când îl gândim în sfera valorii respective. Mai corect, o lucrare simfonică poate să nu fie considerată nicicând un bun artistic de către o persoană căreia îi este străină complet muzica clasică, întrucât percepția unei

¹³ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴ Tudor Vianu, *Arta și Frumosul*, 1931, p. 153.

¹⁵ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. XXXI.

¹⁶ Tudor Vianu, *Estetica*, p. 50.

asemenea lucrări nu o va subsuma acelei categorii numită valoare estetică. Numai o astfel de subsumare face dintr-un obiect inexpressiv o operă de artă sau un bun economic, un simbol religios, în funcție de valoarea în sfera căreia este reprezentat¹⁷. Deci, valorile înțelese ca niște categorii, au o „pură existență ideală”, ceea ce le conferă o anumită autonomie. Căci, în concepția lui Vianu și a unei întregi orientări axiologice impusă în epocă, lumea valorilor este, în fond, o lume de sensuri, diferită de universul reic, de sfera obiectelor fizice care ne înconjoară.

Decelând elementele caracteristice ale valorii estetice, Tudor Vianu rezervă acesteia un loc aparte în șirul valorilor. Pe linia unui orizont de gândire neokantian, el distinge valorile-mijloc de valorile-scopuri, pentru a susține că valoarea estetică este un scop absolut al conștiinței¹⁸. Ea se diferențiază de valorile-mijloace, cum sunt cele economice, politice, dar și de valorile-scopuri relative, care dau naștere unor bunuri prețioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viață, așa cum sunt valorile morale, a căror valabilitate se restrânge la anumite tipuri de societăți, în calitatea ei de scop absolut¹⁹, valoarea estetică se „sustrage mișcării și varietății istoriei și societății”²⁰. Ea este expresia universalității și eternității în artă și se ridică deasupra elementelor perisabile, care fac opera vulnerabilă în fața eroziunii timpului. „Operele de artă par astfel a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul”²¹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Idem, *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, București, Editura Minerva, 1979, p. 113.

¹⁹ Ideea valorii estetice ca scop absolut a fost pusă în relief de cercetarea modernă, lucru perfect cunoscut lui Vianu. Este vorba de lucrările lui J. Cohn (*Einführung in die Ästhetik*, în „*Zeitschrift für Ästhetik*”, X, 1921) etc. – autor la care se raportează și Vianu.

²⁰ Tudor Vianu, *Estetica*, p. 51.

²¹ *Ibidem*.

Esteticul este autotelic, ceea ce legitimează caracterul său absolut. În afara lui nu există artă și acest lucru îl susține Vianu în mod consecvent, fapt care i-a atras acuzația nejustificată din partea unora că ar subaprecia virtuțile educative ale artei. În realitate, gânditorul nu a pretins altceva decât ca arta să fie considerată prin ceea ce are ea specific și nu altfel. Pentru că arta nu se poate substitui operelor cu caracter didactic, moral și politic; ea nu învață pe nimeni nimic, după cum nu constituie un model, o pildă care ar putea fi urmată nici măcar de creatorii înșiși²². „Arta educatoare și moralizatoare trece în rândul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu”²³. Autonomia esteticului cere ca opera de artă, care „oprește clipa în loc”, să fie valorizată în ea însăși, nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o.

4. Autonomie versus autonomism. Autonomia esteticului ni se dezvăluie într-o altă ipostază din analiza relației dintre valori și bunuri, prin care Vianu aduce în atenție o problemă de acut interes teoretic. El consideră că dacă alte tipuri de valori nu sunt pe deplin întrupate în bun, acesta fiind numai o „temelie” pe care ne putem înălța către valoare, esteticul este „topit” în bunul artistic, formând împreună una și aceeași ființă. Altfel spus, valoarea estetică este immanentă bunului, pe când celelalte sunt libere și îl transcend. De aici rezultă că ea este aceea care dă individualitate unui bun, integrându-l astfel în sfera artisticului. În afara ei, un bun poate să fie orice, dar nu o operă de artă. O atare situație vine să susțină autonomia esteticului, nu să o sacrifice. Chiar dacă în opera de artă valoarea estetică coexistă cu alte tipuri de valori, ea și le subordonează pe toate,

²² *Ibidem*, p. 52.

²³ *Ibidem*.

afirmându-și deplina suveranitate. Tocmai acest aspect îl are în vedere Tudor Vianu, când spune că valoarea estetică nu este echivalentă cu opera, întrucât aceasta reprezintă o totalitate, un cosmos, așa cum, la rândul său, a subliniat-o și Croce.

Apărând teza autonomiei esteticului, Vianu se ferește cu mare grijă să nu cadă în mrejele autonomismului. Gândirea lui, în raport cu această problemă, cunoaște o evoluție către un echilibru izvorât din analiza mai profundă a ideilor, a conceptelor, precum și a practicii fenomenului artistic. Dacă stăruim asupra suportului valorii estetice, vom observa că reflecția filosofului a parcurs o traiectorie relevantă în sensul celor afirmate.

În *Estetica*, autorul aproape că nu admite realul ca suport al valorii estetice, întrucât ea este fructul unui act spontan al artistului, care i-a dat viață²⁴. Respinge astfel poziția esteticienilor, care așează valoarea estetică între valorile reale, socotind că aceasta este o sursă a „dificultăților” ce s-ar ivi în caracterizarea esteticului. Unele lucruri ne apar frumoase, întrucât sunt operele unui artist; în acestea prețuim pe creatorul lor – argumentează Vianu, pregătind introducerea unor nuanțe conciliante. Dacă admitem acest argument, atunci valoarea estetică ar putea fi „cel mult o valoare personală străbătând prin o valoare reală”²⁵, și astfel ar putea fi precizat locul ei între celelalte două mari clase de valori – reale, la care aderă lucruri, și personale, la care aderă persoane. Dar nici această concluzie nu este satisfăcătoare, pentru că „valoarea lucrurilor și a ființelor” se circumscrie valorilor existențiale, date nemijlocit în experiența noastră. Or, valoarea estetică, prin esența ei, nu intră în sfera onticului; ea aparține culturii²⁶. Astfel, Tudor Vianu

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 54.

²⁶ *Ibidem*.

scoate esteticul din orizontul „valorilor reale”, al existenței sau experienței practice (lucruri, acțiuni) și îl plasează în domeniul „aparenței”, al „fenomenelor”, al modului în care ele apar conștiinței noastre. „Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile și nici acțiunile, ca niște date ale experienței practice, ci aparența lor”²⁷, afirmă esteticianul, postulând natura ideală a artei, nu dedusă din real; nu corelată ori subordonată realului, ci în opoziție cu realul.

5. Idealul și realul în structura valorilor estetice. Aceste idei vor suferi mai târziu niște modificări prin decantarea gândului și rafinarea reflecției filosofice a lui Vianu. Lucrarea *Introducere în teoria valorilor* exprimă tocmai o asemenea evoluție, către o poziție mai realistă și echilibrată. Cu o flexibilitate dobândită printr-o amplă experiență teoretică și un contact neîntrerupt cu arta, gânditorul afirmă aici că valorile estetice, întruchipând diferite spețe ale frumuseții naturii și artei, „aderă la suporturi reale și personale”²⁸. El recunoaște că, în autonomia lor, valorile estetice nu sunt niște monade, fără vreo legătură cu realul. Fiind real și personal, suportul valorilor estetice îl constituie atât opera de artă, sau un aspect oarecare al naturii, cât și autorul lor, care este artistul uman sau divin. Idealul și realul fuzionează în structura valorilor estetice, imprimându-le o configurație aparte. Sufletul artistului, sublimat în operă, transferă acesteia ceva din patosul, etosul și lirismul său – valori ce au un suport personal. De asemeni, sentimentele declanșate în procesul receptării operei de artă întotdeauna le adresăm persoanei, care este autorul acesteia, nu unor lucruri.

²⁷ *Ibidem*, p. 55.

²⁸ *Idem*, *Introducere în teoria valorilor*, p. 111.

Cu toate că, într-o primă instanță, valorile estetice au un suport real, acesta nu este niciodată material²⁹, afirmă Tudor Vianu cu o prudență evidentă, pentru a nu vulgariza idealitatea artei. „Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conștiința noastră”³⁰. Prin coerența ei figurativă, această imagine este un lucru, nu este ea însăși un centru de valorificări umane. Ceea ce ține să reliefeze Vianu este faptul că materialele artei nu dau materialitate suportului real al valorilor estetice. În artă, materia este înregistrată într-un mod deosebit de acela în care sunt cuprinse ca suport al valorilor materiale propriu-zise, cum sunt valorile economice.

Din această dualitate a suportului valorilor estetice, real și personal, dintre care unul se găsește pe un plan mai adânc decât celălalt, Tudor Vianu deduce o altă însușire individualizatoare a acestora. Anume, valorile estetice au „structură adâncă”, ceea ce nu întâlnim la nici una dintre celelalte valori ale conștiinței omenești³¹. Deși există valori adânci, cum sunt cele morale, atribuite profunzimii personalității umane, sau valori înalte, ca cele religioase, a căror înălțime este atribuită spiritului divin, conștiința le cuprinde direct în planul respectiv. În cazul valorilor estetice, conștiința, în efortul de a le cuprinde, trebuie să străbată „un prim-plan mai superficial”, spre a coborî în adâncurile unde sălășluiesc sensurile și semnificațiile operei. În această situație ni se relevă o specificitate a valorilor estetice, pe care ele nu o împart cu nici una din lanțul celorlalte valori și care se traduce în ceea ce autorul *Esteticii* numește „adâncimea artei”.

²⁹ *Ibidem*, p. 112.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Exponent al autonomiei esteticului, Tudor Vianu, la fel ca și alți esteticieni români contemporani lui, a respins autonomismul, sterilitatea, purismul în artă, considerându-l opac față de „impuritățile” vieții ce nutresc acest domeniu al spiritualului. El înțelege opera de artă ca o totalitate, un cosmos definitiv și desăvârșit, căruia nu i se poate nici adăuga, nici sustrage nimic. De aceea, autorul *Tezelor unei filosofii a operei*, apărându-se de acuzațiile unor „critici improvizati și superficiali”, argumentează din nou, cu claritate, că „în formele organizării ei estetice, arta introduce toate valorile culturii”³². În opinia lui, sprijinită pe raționalism și echilibru, autonomia esteticului nu se identifică cu estetismul, cu ostilitatea față de alte valori culturale, în afara celor artistice. „Umanitatea în om – scrie Vianu – propune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțește totdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală, înseși valorile estetice par înjosite”³³.

6. Eternitatea și vremelnicia artei. Dacă Benedetto Croce vedea un raport de incompatibilitate între universalitatea artei și geneza ei social-istorică, între autonomie și eteronomie, Tudor Vianu, adversar al unilateralității, găsește o corelație intimă între autonom și eteronom, între estetic și extraestetic. Pentru gânditorul român, valoarea estetică face parte din categoria scopurilor în sine, iar arta, întrucât participă la ea, apare ca o alcătuire sustrasă

³² Idem, *Idel trăite*, în „Viața Românească”, 1958, nr. 4, p. 95.

³³ Idem, *Estetica*, p. 54–55.

mobilității și variațiunilor istorice. Artă constituie, astfel, o unitate „eterocosmică autonomă” și prin acest caracter s-a arătat în toate timpurile „drept depozitul gloriei celei mai durabile”³⁴.

Așadar, Vianu recunoaște operei de artă o existență eternă asigurată de însușirea sa estetică. Această însușire dă operei puterea de a transgresa timpul cronologic și a se instaura în timpul ca atare, înțeles ca formă a universalității prin ceea ce Platon numea „tabloul aionic”³⁵, adică prin eternitate. Totodată, însă, opera de artă este nemijlocit legată de întreaga societate, prin valorile extraestetice pe care le însumează și le supune unității sale autotelice. Conținutul extraestetic, observă cu deplină dreptate Vianu, dă expresivitate artei și o face participantă la dinamismul vieții istorice, exercitând o mare forță de înrâurire asupra societății. Din această constatare, el induce că artă este eternă prin forma estetică și vremelnică prin conținutul ei³⁶. Este evident că el identifică forma cu valoarea estetică și conținutul cu valorile eteronome supuse eroziunii timpului. De fapt, în structura ierarhică a operei de artă, distincția între formă și conținut gânditorul o face numai constrâns de rigoarea analizei fenomenologice. În realitate, Tudor Vianu, preluând punctul de vedere exprimat în veacul anterior de un Hegel, un Vischer, după care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, respinge, așa cum am mai arătat, ipotezele „formalistă” și „conținutistă”, pentru a susține natura estetică atât a formei, cât și a conținutului, întrucât acesta din urmă nu este indiferent sub raport estetic. Ambele elemente, forma și conținutul, sunt contopite în ceea ce dă caracterul indivizibil al operei de artă. Disjungerea lor forțată are ca efect

³⁴ *Ibidem*, p. 150.

³⁵ Cf. Platon, *Timaios*, în „Opere VII”, trad. de Cătălin Partenie, București, Editura Științifică, 1993, pp. 149–151..

³⁶ Tudor Vianu, *Estetica*, p. 151.

degradarea estetică a operei. În consonanță cu ideile unor esteticieni moderni, ne gândim mai întâi la Simmel³⁷. Vianu afirmă că solidaritatea dintre formă și conținut este atât de puternică, „încât între una și alta există o relație funcțională permanentă”³⁸. Din perspectiva unei atari relații, conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, iar aceasta nu se întregește decât folosind conținutul.

Stăpânind, deopotrivă, teoriile estetice în evoluția lor istorică, și fenomenul artistic în devenirea lui, Tudor Vianu, în abordarea problemei autonomiei esteticului, nu a lăsat în obscuritate un aspect cu importante consecințe practice. Este vorba de faptul că, în realitate, se întâmplă uneori să prevaleze în opera de artă acțiunea subsumativă în sfera valorii estetice; alteori, accentul să cadă, îndeosebi, asupra conținutului de valori eteronome. Așa se explică prezența operelor incluse în categoria celor așa-numite „puriste”, precum și a celor în care extraesteticul este preeminent.

Nici unul, nici altul din cele două cazuri nu este acceptat de Tudor Vianu, animat de idealul clasic al omului. În accepțiunea lui, opera de artă este o unitate, o sinteză în care forma artistică, reprezentând o *unitas multiplex*, constituie rezultatul aducerii materiei la viață pe alte căi decât cele biologice. Altfel spus, forma în artă este un reflex al conținutului, al cuprinsului de valori eteronome. A da prioritate unuia sau altuia dintre elementele sale structurale înseamnă a strica echilibrul operei de artă și, prin aceasta, a-i prejudicia valoarea artistică.

Aducând în atenție aceste idei fundamentale pe care este clădită concepția estetică a lui Tudor Vianu, vrem să arătăm că ele nu numai că nu au suferit eroziunea timpului, dar sunt

³⁷ G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919.

³⁸ Tudor Vianu, *Estetica*, p. 82.

deosebit de actuale acum, când devin tot mai insistente încercările de a marginaliza valoarea estetică, dacă nu de a o izgoni de-a dreptul din opera de artă. Dreapta măsură în confruntările de idei estetice și de filosofia artei obligă la reflecție cumpănită.

VI. FAPTUL ESTETIC ȘI VALOAREA

1. Estetica în viziunea lui Mihai Ralea. Se poate spune că estetica reprezintă o dimensiune esențială între cele ce dau relief personalității polivalente a lui Mihai Ralea. Teoretician, critic literar, profesor universitar, el a slujit cu vocație la trei altare ale aceleiași zeițe, cucerindu-și un loc de prestigiu în cultura noastră, mai cu seamă din perioada interbelică. Și totuși, prea puține sunt încercările de a evalua critic contribuțiile sale la evoluția domeniului pe care l-a ilustrat cu energie și comprehensiune, atât cât i-a fost trecerea prin lume. Am reținut dintre acestea aprecierea formulată de Nicolae Bagdasar, încă în 1941, în care afirmă că: „Mihail Ralea, directorul revistei «Viața Românească», într-o serie de lucrări interesante, încărcate de fine observații, a adus, de asemenea, contribuții și a dat sugestii demne de reținut pentru critica literară”¹. Dacă ne referim numai la textul citat, trecând peste detaliile de context, trebuie să observăm parcimonia și caracterul restrictiv (critica literară) al valorizării făcută de Bagdasar; ea conține însă elementele esențiale ce definesc aportul lui Ralea în domeniul esteticii.

¹ *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, București, 1941, p. 253.

Căci, într-adevăr, autorul *Explicării omului* nu a consacrat esteticii un edificiu teoretic impozant și complet. În schimb, a slujit-o cu aleasă pasiune la nivel conceptual și aplicativ. Ca atare, el a fost o prezență constructivă în dezbaterile unor teme esențiale ce au concentrat atenția timpului său și s-a afirmat ca un prestigios îndrumător al creației literare, continuând, în chip particular, opera mentorului său, Garabet Ibrăileanu.

O întinsă problemă ce cuprinde natura artei și simbolismul acesteia, categoriile estetice și specificul valorii estetice, condiționarea socială a artei și autonomia esteticului, specificul național al artei și receptarea operei este marcată de observațiile, nuanțările, ideile, elaborările lui Mihai Ralea, care au lărgit orizontul științei estetice și au intrat în patrimoniul nostru cultural. Fiecare temă enunțată aici ar putea fi analizată separat, pentru a determina sporul de cunoaștere, de interpretare și înțelegere adus de autorul la care ne raportăm. Noi vom părăsi un asemenea drum în favoarea altuia, mai ademenitor, care ne dezvăluie viziunea originală și bogată în semnificații a lui Ralea, asupra raportului dintre factorul estetic și valoare. Este o relație ce implică două laturi, care, împreună, constituie punctul de sprijin al întregii concepții estetice a gânditorului. Și acest lucru se observă chiar în definirea obiectului disciplinei de care se ocupă.

Față de doctrinele care puneau în sarcina esteticii exclusiv cercetarea frumosului sau „întinsa împărțire a frumosului”², cum Hegel precizează, Ralea consideră că estetica este „știința faptelor și valorilor estetice”³. El distinge tranșant între natură și artă, aceasta din urmă fiind înțeleasă, în spiritul concepției sale

² Georg Wilhelm Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 7.

³ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Științifică, 1972, p. 149.

filosofice, ca „plăcere a artificialității”; între frumosul natural și cel artistic, eliminând din sfera esteticii, în acord cu tendințele prezente în acea vreme, o seamă de fenomene ce nu sunt rezultat al activității omenești. Din aceste delimitări, nu decurge că el ar marginaliza frumosul, dar cu certitudine nu-i mai rezervă o poziție centrală în ansamblul esteticii. Poate și sub influența criticilor formulate de către unii teoreticieni, care contestau faptul că frumosul ar fi ținta de atins în realizările artistice.

2. Fapt estetic și fenomen artistic. Ce este, după Ralea, faptul estetic? În scrierile sale, gânditorul folosește două sintagme: *fenomen estetic* și *fapt estetic*, lăsând impresia că le-ar conferi același înțeles și atunci am avea de-a face doar cu o inconsecvență terminologică; surprinzător totuși la un spirit deprins cu finețea noțiunilor. În fapt, Ralea deosebește între cele două noțiuni, dar o face atât de sumar, încât confuzia devine posibilă. După el, fenomenul estetic are o componentă subiectivă, ce constă în momentele contemplative, de receptare a operei de artă, și o altă obiectivă, dată mai ales de tehnicile realizării produselor artistice, privite în diacronia culturii⁴.

Într-o intimă conexiune cu fenomenul artistic se află faptul estetic, pe care autorul îl definește drept „o construcție a imaginației creatoare, cu un caracter simbolic, efectuat cu o tehnică personală, cu o finalitate autonomă, intrinsecă, oferind o cunoaștere strict individuală a realității și o plăcere dezinteresată”⁵. Această definiție are meritul de a surprinde trăsăturile de bază ale faptului estetic, care, în viziunea lui Ralea, nu este altceva decât opera de artă însăși. Încercând să-i explice coordonatele individualizante, esteticianul face o dovadă de rigoare analitică, ocazie cu care formulează puncte de

⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁵ *Ibidem*, p. 152.

vedere proprii, deosebit de interesante, într-o serie de probleme aflate în atenția gândirii estetice a vremii.

Din capul locului, definiția menționată precizează că faptul estetic este „o construcție a imaginației creatoare”, accentuând apoi în mod deosebit rolul travaliului artistic în procesul creației. Opera de artă nu este un rezultat al hazardului, al dezordinii sentimentale și contemplativității naive, spune Ralea, în acord cu un Delacroix, de pildă; ea întrupează efortul, zbuciumul, luciditatea artistului, care aplică anumite raporturi unui material. Cerând artistului numai luciditate, fără sensibilitate, ni se pare o exagerare evidentă, căci arta nu poate exista în afara sentimentelor, emotivității, care însoțesc gândirea. Raționalitatea pură este apanajul științelor exacte, nu al creațiilor artistice. Dar este posibil ca Ralea să fi insistat exclusivist pe nevoia de luciditate în actul creator, pentru a protesta împotriva curentelor înnoitoare, care exaltau rolul inconștientului, al întâmplării, și care se afirmau violent în arta europeană din perioada interbelică. Excesivă în esența ei, atitudinea esteticianului se pare că plătește tribut valorilor clasicismului, de care era atașat prin structura sa spirituală.

3. Gratuitatea simbolului. Opera de artă, ca fapt estetic, are un caracter simbolic, afirmă Ralea, trădând astfel aderența sa la teoriile estetice ale simbolului⁶, care deveniseră dominante pe la 1925. Se constituie chiar o mișcare multilaterală, cu tendința de a-și asocia antropologia și științele umane, pozitivismul logic și matematica, psihologia și religia, într-un efort teoretic de a descifra implicațiile pentru artă a specificității omului, creator de semne și simboluri.

⁶ Vezi lucrările lui Santayana, Cassirer, ale grupului Warburg în frunte cu Maritain și Panofsky, studiile Susanei Langer, continuând cu abordările „semantiștilor” și „semioticienilor”, între care cei mai influenți erau Charles Ogden și I. A. Richards.

Într-un plan mai larg, Ralea este atras de abordarea antropologică a simbolului, încercând să decodifice mecanismele de apariție ale acestuia în conștiința noastră. El susține că simbolurile, ca semne convenționale, ca forme de obiectivare a conștiinței, sunt prezente în toată viața socială. Există, în opinia lui, două categorii de simboluri: una cuprinde pe cele izvorâte din nevoia de realizare a idealurilor, aspirațiilor noastre, și le numește simboluri deziderative; alta, determinate de cerința caracterizării realității, așa cum este ea, fără idealizări sau transfigurări; acestea fiind simboluri expresive. Sub influența sociologiei, afirmă că numai o anumită consacrare socială dovedește deplina obiectivare a simbolului⁷.

Potrivit concepției antropologice a lui Ralea, omul este „primul animal absurd”, întrucât își suspendă temporar urgențele vitale pentru ca, într-o deplină libertate, să facă loc manifestărilor spirituale, care exprimă cu adevărat profunzimea și esența sa. Punând, pentru o clipă, stavilă nevoilor organice, el creează un alt fel de simboluri, fără nici o utilitate practică, de natură artistică. O asemenea „construcție” are însușirea de a înăbuși fondul primitiv al insului, oferindu-i plăcerea unei artificialități, în care se găsește pe sine. În această perspectivă, esteticianul privește arta ca o acumulare de simboluri, de semne, de construcții tehnice, care nu au utilitate „practică”⁸.

În elaborările teoretice referitoare la simbol, Ralea nu omite specificul acestuia în raport cu diferitele domenii ale culturii.

Spre deosebire de știință, unde simbolul este abstract și generic, particularitatea artei constă în aceea că „simbolismul este propriu și original, având posibilitatea de a reda realitatea prin artificii, care nu au mai fost întâlnite și care aparțin artistului”⁹. În ceea ce privește opera de artă, preluând teza lui

⁷ Cf. *Câteva observații asupra psihologiei simbolului*, în „Comentarii și sugestii”, București, Editura Casei Școalelor, 1928.

⁸ *Antropologia filosofică*, în vol. „Prelegeri de estetică”, p. 461.

⁹ *Prelegeri de estetică*, p. 153.

Lalo, spune că aceasta este o „creare de poliarmonii”; opera este „construcție”, o structurare, o combinare de simboluri într-un întreg ce are un sens, o semnificație.

Sub aspect etnic, opera de artă este rezultatul organizării, al combinării simbolurilor într-o manieră proprie și după anumite reguli, care îi asigură existența și unitatea interioară, plasând-o în sfera esteticului.

4. Comunicarea de sine prin artă. Autonomia este una dintre trăsăturile definitorii ale faptului estetic, în ipostaza lui de operă artistică, asupra căreia Mihai Ralea insistă. Stimulat și de climatul teoretic al timpului, mai cu seamă de obsesiile și devierile de la tema de bază apărute la noi, el dezvoltă idei ce se constituie într-un aport valoros la evoluția esteticii. În focul polemicilor dintre susținătorii teoriei „artă pentru artă”, ai estetismului și cei ai tendenționismului, dintre formalisti și conținutiști, Ralea este de partea principiului autonomiei esteticului, dar într-un mod echilibrat, distant de pozițiile extreme. Referindu-se la opera de artă ca fapt estetic, el susține indubitabil că finalitatea acestuia este autonomă, întrucât consistă în propria sa perfecțiune¹⁰. Opera nu cunoaște nici un alt scop, în afară de cel intrinsec naturii sale. De aici, însă, nu se poate induce vreo tendință de exacerbare a autonomismului, de cultivare a „unei religii puriste”. Punctul de vedere al esteticianului este foarte limpede formulat cu privire la problema în cauză: „Ideea că arta este absolut independentă este aproape imposibilă”¹¹. În sprijinul afirmației, Ralea aduce argumente de ordin psihologic și sociologic. În primul rând, sufletul artistului este un mozaic de elemente, care formează o structură unitară, având o dominantă artistică. Elementele

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem*, p. 158.

anestice de aici se intrupează în opera, fără voia creatorului său. Deci, personalitatea autorului, în toată complexitatea sa, răzbată în produsul concret al creației, care este o „glorificare a vieții”¹², dându-i un partum specific. În fond, arta este numai o modalitate de exprimare a personalității. Aceasta, personalitatea, „realitatea întreagă a omului, iar arta numai instrumentul ei de comunicare?”¹³

În al doilea rând, arta, în formele sale concrete, nu poate evita influența unui șir de factori, cum ar fi moda, religia, clasa socială, tradiția, mentalitatea specifică timpului istoric etc. Acest tip de influență este cercetat cu acribie de Ralea, din câteva perspective esențiale, cum sunt mediul, societatea, receptarea și evoluția artei, fără a extrapola semnificația vreuneia dintre ele. Concluzia la care ajunge este relevantă, deși unele abordări sunt posibile.

Ralea este de părere că dacă influențele sociale, naturale, sunt determinante, în ceea ce privește materialul folosit de creator, întrucât arta este o valoare de sinteză între diferite elemente anestice, chestiunea tratării acestui material de viață rămâne exclusiv în seama artistului. El prelucurează elementele anestice luate din mediul social, le transformă în „valori de lux” și le ridică în plan estetic, abandonând astfel utilitarul și determinismul social. Ideea susținută consecvent de estetician este aceea că opera nu copiază minuțios natura și viața socială, pentru că s-ar îndepărta de propria esență și ar fi condamnată. Prin urmare „... totdeauna în artă este nevoie de o anumită transfigurare”¹⁴, de o construcție artificială, care înăbușă sentimentele vulgare în fața naturii, a vieții și atinge valoarea estetică. Este modalitatea prin care arta se eliberează de

¹² *Ibidem*, p. 85.

¹³ *Atitudini*, București, Editura Casei Școalelor, 1931, p. 93.

¹⁴ *Antropologia filosofică*, p. 467.

sclavajul înrăuririi sociale, reușind uneori să se opună mediului social și să-i inducă anumite influențe. Astfel, ea reușește să-și păstreze autonomia, care se fundează pe legi specifice.

Pledând în favoarea autonomiei esteticului, Ralea nu absolutizează acest principiu. Dimpotrivă, îi detectează limitele, dar și avantajele. Și tocmai în aceasta constă reala sa contribuție teoretică în domeniu, cu toate că nu se manifestă singular într-un atare perimetru ideatic. În opinia lui, dacă nu este posibilă izolarea totală a artei de celelalte fenomene sociale, fără a eșua în schematism și a-i sărăci expresivitatea, autonomia esteticului rămâne totuși o tendință, o năzuință, un ideal ce consideră arta prin sine, fără nici un fel de subordonări. „Arta nu trebuie să pledeze pentru nimeni – afirmă esteticianul –, trebuie să fie numai pentru ea însăși, fără ca prin aceasta să se sterilizeze”¹⁵.

Ceea ce urmărește principiul autonomiei esteticului este diferențierea artei cât mai evidentă față de celelalte fenomene ale vieții spirituale; să o apere de invazia fenomenelor de ordin natural, păstrându-i caracterul de artificialitate. Potrivit concepției sale filosofice, Ralea socotește că arta, la fel ca și alte forme de manifestare ale spiritului, ca morala, religia, ca fenomenul economic, este o modalitate de refulare a naturii. Ea „nu este altceva decât o eliminare a sentimentelor brutale directe luate din biologie, o anumită deviație a omului prin înăbușirea tendințelor și înlocuirea lor cu creații mai complexe de ordin cultural”¹⁶. În acest scop concepe Ralea eliberarea omului de ordinea naturală deterministă și, în orizontul complet deschis în fața lui, creează o artificialitate mai complexă, care este arta. Reține atenția observația subtilă a esteticianului, cum că această artificialitate, deși nu are o finalitate conștientă, voită, exercită

¹⁵ *Prelegeri de estetică*, p. 160.

¹⁶ *Antropologia filosofică*, p. 470.

indirect o seamă de influențe asupra culturii și societății. Artă educă în sensul de ordine și măsură, proporție și armonie, simpatie și umanizare. Ea constituie, în același timp, un fel de vehicul pentru unele idei și motive anestetice, dorite sau nu, pe care le induce în mediul social. Ceea ce demonstrează Ralea, dacă mai era nevoie, este faptul că rolul artei nu se reduce la cultivarea plăcerii estetice.

5. National și artistic. Un aspect aparte al influenței sociale, asupra căreia insistă Ralea, înscriind o notabilă contribuție în istoria esteticii românești, este raportul dintre viața națională și artă, problemă larg dezbătută în perioada interbelică. Factorul declanșator al analizei îl constituie, în fond, exagerările autonomiste „ale unor literați de la noi”, pe care autorul le califică drept un „caz psihologic”, de „estetomanie”¹⁷. Într-un asemenea context s-a spus, în dezacord cu puriștii, că ar exista o legătură strânsă între calitatea artei și specificul național. Ralea nu contestă această legătură, dar o supune unui examen critic, după care o acceptă în sens relativ. Interogația lui este următoarea: „care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică?”¹⁸ Răspunsul vine fără ocolișuri, susținând că dacă nu poate exista o artă fără originalitate, „nu poate să existe o operă care să nu fie încadrată într-o națiune”¹⁹.

Precaut în afirmații, Ralea adaugă ideea că nu se ajunge la o artă națională doar prin folosirea unor elemente ce țin de specificul național. Este nevoie, în primul rând, de talent, pretutindeni, artiștii mari au fost mari personalități naționale. Dar națiunea, care în viziunea lui se confundă cu rasa, este o

¹⁷ *Etnic și estetic*, în vol. „Atitudini”, p. 88.

¹⁸ *Prelegeri de estetică*, p. 160.

¹⁹ *Antropologia filosofică*, p. 470.

determinantă a concepției estetice, însă nu una suficientă. În această ecuație, Ralea pune în relief personalitatea artistică. Opera, ca fenomen de comunicare individuală, este independentă și nu poate fi disociată de personalitatea creatorului, după cum arta, ca fenomen de expresie a unei comunități naționale, nu poate fi separată de complexul general de viață căruia îi aparține.

Consonant cu opiniile lui Kayserling și Nietzsche, care susțin că un popor este o unitate de stil, Ralea sondează resorturile psihologice ale artei, aducând argumente în favoarea tezei amintite. După el, „Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Și invers, stilul unei arte nu poate fi perceput fără adâncimea mentalității naționale, a cărei expresie este”²⁰.

Legătura foarte strânsă dintre caracterul național și stilul artistic și cultural este identificată până la nivelul rasei, a etnicului. Esteticianul consideră că etnicitatea nu constituie un auxiliar al artei, ci reprezintă însuși factorul intrinsec momentului realizării artistice. „Etnicul e oarecum locul geometric între individual și uman”²¹; este o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Această categorie estetică pune în relief limita sub care e permisă originalitatea și, în același timp, sociabilitatea creatorului. De aici Ralea încheie că nimeni nu poate evita caracterul național sub care ființează creația.

Într-un atare context, problematica specificului național câștigă în adâncime prin disocierile și conexiunile făcute de Ralea între stilul individual și cel colectiv. Detașat de variile definiții date stilului individual, esteticianul îl înțelege ca fiind expresia unei anumite structuri și educații, încât o personalitate artistică se deosebește de ceilalți compatrioți prin ceea ce are

²⁰ *Etnic și estetic*, p. 99.

²¹ *Specific și frumos*, în vol „Comentarii și sugestii”, București, Editura Casei Școalelor, 1928, p. 34.

ireductibil personal și deci original, într-o anumită societate și un anumit timp dat. De aceea, stilurile individuale au ceva comun provenit dintr-o „armonie prestabilită”, un acord de vederi și procedee, care împreună alcătuiesc stilul colectiv sau național. Ralea precizează că „ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui”²².

Dar un artist care își cultivă cu îndărătnicie stilul individual, diminuând aportul sufletului social sau național, ceea ce este imposibil, spune Ralea, va realiza o operă săracă sub raportul expresiei artificiale, sortită dispariției. „Originalitatea extremă, ca și snobismul care o susține, sunt repede uitate și e ceva întristător în acest cimitir al valorilor de o zi”²³. Dimpotrivă, „artistul național are și stilul individual, plus pe celălalt social”²⁴. Creația lui este mai bogată pentru că exprimă sufletul întregului său popor și prin aceasta „intră în universalitate”. Interdependența dintre stilul individual și cel național explică pe deplin distincția pe care o face Ralea între tipic și caracteristic în artă.

6. Esteticul ca „valoare de lux”. Întrunind trăsăturile menționate mai sus, faptul estetic nu poate exista în afara valorii, mai precis a valorii estetice. Relația dintre cele două entități reține atenția lui Ralea și o explorează cu o neslăbită curiozitate științifică. Această relație apare, îndeosebi, în procesul valorificării creației artistice, lucru ce îl obligă pe gânditor să cerceteze trei probleme esențiale: valoarea estetică, critica de artă și, în fine, cheștiunea gustului.

Nu insistăm asupra conceptului de valoare la Mihai Ralea; am făcut-o cu altă ocazie²⁵. Ne oprim acum la descifrarea

²² *Etnic și estetic*, p. 101.

²³ *Ibidem*, p. 105.

²⁴ *Ibidem*, p. 102.

²⁵ Vezi supra.

viziunii sale referitoare la valoarea estetică. Delimitându-i aria de cuprindere, Ralea concepe esteticul ca o „valoare de lux”, detașată de orice interes ori solicitare cu caracter imediat. El se desparte astfel de teoriile în care esteticul este coincident cu frumosul artistic, socotind că primul poate cuprinde și elemente ce nu sunt specifice celui din urmă. Neaderent la principiul „purității” artei, gânditorul, preluând o teză a germanului Utitz, înțelege esteticul ca un ideal, care nu se regăsește pur în opera de artă, ci împreună cu unele elemente anestetice ca sentimentul religios, moral etc. Dacă ar fi prin excelență estetică, opera de artă ar fi prea săracă și schematică. Cu această teză, el face distincția între estetic și artistic, argumentând că „Noțiunea de artă depășește esteticul”²⁶. Opera cuprinde și o sumă de elemente anestetice, ceea ce înseamnă că esteticul, deși stă pe primul loc în structura operei, el „nu realizează ultima esență” a acesteia. Prin aceasta Ralea nu sacrifică autonomia esteticului, pentru a susține teza „impurității” sau a eteronomiei artei. Ceea ce vrea să sublinieze, dincolo de orice tentă absolutistă, este ideea că esteticul reprezintă numai un ideal de neatins. Realizarea lui rămâne o continuă aspirație, iar „elementele anestetice servesc drept cadru fenomenului estetic”²⁷. Printr-un proces de spiritualizare și ordonare într-un întreg dinamic și estetic, el participă la configurarea valorii estetice.

Pe baza acestor dezvoltări teoretice, precum și a unor teorii axiologice curente, Ralea distinge valoarea estetică de toate celelalte specii de valori ce țin de sfera vitalității, a utilitarului, care ne procură satisfacții imediate. La fel ca și valorile morale, valorile estetice sunt scopuri ale vieții noastre, pe care le urmărim în realizarea construcțiilor artificiale semnificante.

După ce lămurește problemele care țin de natura valorii estetice, Ralea încearcă să identifice trăsăturile specifice ale

²⁶ *Prelegeri de estetică*, p. 60.

²⁷ *Ibidem*, p. 61.

acesteia, prilej ce îi oferă posibilitatea afirmării unor puncte de vedere demne de interes. El consideră că valoarea estetică se caracterizează prin aceea că este determinată de o sinteză a elementelor anestetice spiritualizate și structurate pe raporturi poliarmonice. În consens cu Simmel, afirmă că valoarea estetică este proiectată în afara eului nostru, ceea ce îi garantează dezinteresarea și o îndepărtează de oricare alt interes, în afară de cel estetic. De asemenea, valoarea estetică nu exprimă realul, ci doar imaginea sa artificială, ceea ce obturează concupiscenta, dorința și permite valorizarea estetică. În fine, valoarea estetică nu reiese din realitate, ci din individualități, ca expresie a unui anume temperament artistic; ea este unică, este originală²⁸.

Firește că aceste trăsături comportă unele clarificări și chiar amendamente. Important este faptul că ele sunt identificate cu suficientă rigoare, încât alcătuiesc un sistem de coordonate ce individualizează corect valoarea estetică. În acest sens, meritul lui Ralea este indiscutabil, cu atât mai mult cu cât este singurul care își asumă o asemenea tentativă în estetica românească.

Este de reținut observația lui Ralea cu privire la obiectivitatea valorii estetice, chiar dacă are o nuanță sociologică. Vorbind de obiectivare, nu se referă la întruparea valorii estetice, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci pune o problemă axiologică esențială, aceea a valabilității valorii. În opinia lui, o valoare începe prin a fi un fenomen psihologic și, treptat, devine o instituție, o valoare socială, care este un ideal pentru un grup, impunându-se chiar și refractarilor. Indirect, Ralea arată că valorile estetice, ca oricare altele, au o origine subiectivă, însă valabilitatea lor este transsubiectivă. Acest fenomen este determinat de doi factori: 1. generalizarea, prin care o valoare individuală este însușită de o colectivitate; 2. obiectivitatea, care înseamnă transformarea valorii într-o realitate

²⁸ Vezi *Ibidem*, pp. 209–210.

ce exercită, din afară, o presiune asupra individului. Așadar, ținând seama de ideile lui Ralea, se poate spune că opera, ca întrupare a valorii estetice, își începe destinul prin a fi mai întâi o valoare individuală, pentru a intra, apoi, prin socializare, în patrimoniul colectivității ce îi recunoaște valabilitatea.

7. Despre normativitatea esteticii. Tema valorizării operei de artă readuce în discuție problema funcțiilor esteticii. Ralea este de părere că această știință a spiritului „trebuie să explice și apoi să judece”²⁹. Deci, ea nu se mărginește doar la explicarea faptului estetic, ci trebuie să-l valorifice, să-l ierarhizeze în raport cu criteriile estetice, pentru a evita jocul arbitrariului. De aici rezultă și o funcție normativă a esteticii.

Desigur, Ralea nu se gândește câtuși de puțin la o estetică ce și-ar asuma rolul de a da norme artiștilor; ar fi o stupiditate. Creația este un act liber; dar valorificarea, judecata de valoare trebuie să urmeze o serie de reguli, pentru a sustrage valoarea de sub tirania eului, a relativismului excesiv. De aici pornește nevoia de norme, care să indice minimul de cerințe, în funcție de care o operă de artă să fie considerată ca atare. Stabilită pe temeiul generalității cazurilor, norma ar fi, în această situație, o „valoare nominală”, pe când valoarea ar fi o „normă superioară, excepțională”³⁰.

În mod firesc, esteticianul se întreabă: după ce criterii valorificăm opera de artă? Dintre răspunsurile date acestei întrebări, Ralea supune criticii, ca fiind mai semnificative, pe cele formulate de Taine, Volkelt, Freinfels, înainte de a-și exprima punctul de vedere. În contextul dezbaterilor teoretice din epocă, este deosebit de importantă precizarea gânditorului, potrivit căruia criteriile de valorificare estetică trebuie să fie, în primul rând, calitative; adică să se arate dacă obiectul de valorificat este sau nu

²⁹ *Ibidem*, p. 53.

³⁰ *Ibidem*, p. 148.

estetic³¹. Aceste criterii ar fi: 1. măsura în care artistul a izbutit să transfigureze estetic realitatea sau a imitat-o servil și, în acest ultim caz, nu intră în sfera artei; 2. nivelul de realizare în operă a intențiilor primare ale autorului, întrucât el este chemat „să interpreteze un material dat”, trebuie să determinăm raportul dintre intenția sa și reușită, lucru nu tocmai ușor de obținut. Ralea adaugă că principiul reușitei este calitativ și gradual, pentru că reușita unei opere poate să fie parțială sau totală. Opera de artă să aibă o tehnică personală. Mai exact, să pună în relief un stil personal. Criteriu fundamental în raport cu toate celelalte condiții după care se călăuzește în procesul valorizării; 3. Acest criteriu, preluat de la Taine, cere ca opera să exprime o unitate în diversitate; 4. Proporția sau dozajul elementelor anestetice în operă, care impune autorului ca raportul acestor elemente să respecte poziția esteticului; 5. Faptul estetic fiind o cunoaștere a individualului, opera trebuie să respecte individualitatea, expresivitatea; 6. Cel din urmă criteriu are în vedere calitatea plăcerii estetice produse de obiectul artistic. De acord cu Moritz Geiger, esteticianul român susține că există o plăcere frivolă, de moment, și o plăcere generată de contemplare, ce solicită adâncimile eului nostru, având ecouri profund morale. Ambele tipuri de plăceri coexistă în operă. Numai măiestria autorului, în dozarea elementelor facile cu cele grele, poate da operei echilibrul necesar³².

Indiscutabil, normele sau criteriile expuse, chiar dacă suscită unele întrebări, pot arăta dacă o creație artistică este sau nu estetică. Dar a stabili dacă este sau nu mai bună decât alta, a o așeza într-o ierarhie valorică, implică un alt plan de abordare, și deci, alte condiții de evaluare, pe care esteticianul le formulează sub genericul „criterii de gradualitate”. Aceste criterii ar fi: simplitatea sau complexitatea elementelor prezentate în operă; durabilitatea operei în timp; intensitatea emoțiilor provocate în

³¹ *Ibidem*, p. 214.

³² Cf. *Ibidem*, pp. 213–215.

sufletul nostru; probitatea sau moralitatea mijloacelor de realizare a operei; ultimul este actualitatea sau adaptarea la epocă a operei – criteriu labil și față de care însuși Ralea are suficiente rezerve și de aceea nu-i acordă prea mare importanță³³.

Toate aceste criterii, însă, nu sunt nici funcționale și nici eficiente, dacă nu sunt însoțite de gust – acea sensibilitate înăscută care, dincolo de cultură, ne spune dacă o operă „este bună sau nu”. Ralea, el însuși om de gust, atrage atenția, în linie kantiană, că „Spiritul geometric nu poate să prindă esențele”³⁴. Cel ce ne îndrumă spre valoarea estetică adevărată este spiritul de finețe, sensibilitatea. Oricât de important este în procesul de valorizare, gustul nu exclude cultura, ci o presupune cu necesitate. Numai interacțiunea armonioasă între sensibilitatea ascuțită și cultura teoretică pot emite judecăți pertinente, așezând valoarea artistică acolo unde îi este locul într-o ierarhie. În procesul de valorizări, critica de artă este de neînlocuit. Nu ne vom referi la ea, întrucât depășește tema de față. Trebuie să reținem, însă, că Ralea, cu o bogată experiență de critic literar de vocație, a rezervat „criticii artistice” spațiul cuvenit în preocupările sale teoretice în estetică, aducând și aici contribuții pe care timpul nu le-a erodat.

În final, se poate afirma că analiza relației dintre faptul estetic și valoare a facilitat emergența unor idei de mare importanță, care definesc aportul lui Mihai Ralea la evoluția esteticii, a fenomenului artei în țara noastră și, în același timp, la configurarea climatului cultural din vremea pe care a ilustrat-o. Cele mai multe dintre ele își păstrează actualitatea, ceea ce constituie un semn al trăinicieii unei construcții teoretice, în care autorul ei s-a zidit cu dăruire pilduitoare.

³³ Cf. *Ibidem*, pp. 215–216.

³⁴ *Ibidem*, p. 216.

VII. ALTE ABORDĂRI ALE ESTETICULUI

1. Schița unui cadru problematic. Dacă o lungă perioadă de timp estetica a urmat aproape un drum comun al devenii sale teoretice, în veacul nostru ea se distinge, între altele, prin pluralismul abordărilor metodologice și o gamă tematică impresionant de largă. Efectele unei atari situații nu se rezumă la „extrema dispersiune și echivocul său”¹, care nu pot fi negate; ele se regăsesc și într-o mai profundă elaborare și limpezime conceptuală, chiar dacă aceasta coexistă, pe alocuri, cu zone de clar-obscur. O asemenea evoluție poate fi pusă pe seama rafinării gândului metafizic, dar și a diferențierii formelor de expresie artistică. Toate la un loc au fost potențate de un alt factor, identificat cu tradiția culturală, cu mediul socio-economic și geografic.

Am făcut această succintă prezentare, pentru a susține că spațiul cultural american, avem în vedere aici numai S.U.A., a pus estetica în condiții particulare de evoluție, păstrând legăturile viguroase cu tradiția europeană. Este vorba, în primul rând, de faptul că această civilizație tehnologică a creat mentalități, moduri de gândire și preocupări specifice în rândul oamenilor, plasând estetica, și în general disciplinele umaniste, pe un plan, am putea spune, subordonat valorilor utilitare.

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. I, traducere de Crișan Toescu, București, Editura Meridiane, 1976, p. 69.

Către sfârșitul anilor '70, cercetătorul american Arthur Pulos avertiza, dintr-o largă perspectivă critică, ca și atâția alții de altfel, asupra pericolelor generate de expansiunea tehnologică, arătându-și, totodată, insatisfacția față de prioritatea acordată, în S.U.A., științelor pozitive, în raport cu cele umaniste. „Ceea ce este și mai rău – afirma el – rezidă în faptul că s-a creat o stare de spirit care plasează știința înaintea umanismului. Metodele științifice trebuie să fie aplicate în toate investigațiile omenesti. Deopotrivă, poetul și filosoful trebuie să-și îmbrace interesele în metoda și semantica științelor. Ei trebuie să știe să facă concesii dacă doresc să capete sprijin economic pentru acțiunile lor. Și în lumea intelectuală, este limpede că cei care se bucură de respect și de avantaje materiale sunt cei care fac parte din domeniul științelor naturii, nu umaniștii”².

2. Coordonate ale unei evoluții teoretice. Dincolo de adevărul acestor motive de îngrijorare, totuși estetica americană s-a remarcat, în secolul abia încheiat, printr-o explozie de studii și cărți de referință, care au consolidat unele ori au configurat alte noi direcții de cercetare și curente de idei, ce au influențat sensibil imaginea domeniului în ansamblu. În sprijinul afirmației noastre, poate că ar fi suficient să menționăm principalele coordonate ale acestei evoluții. Mai întâi, amplul ecou al esteticii croceene, care, negând realitatea fizică a operei, susține că arta este intuiție lirică și o curăță de aluviunile confuziilor, pentru a promova autoritatea esteticului. Este de remarcat apoi autoritatea și prestigiul cu care s-a impus în gândirea estetică ceea ce s-a numit naturalismul american, reprezentat de Santayana, Dewey și Whitehead: ei au pus sub semnul valorii cercetările asupra artei. Șef de școală, oponent al lui Croce, de care îl leagă totuși unele elemente comune de gândire, Santayana investește estetica cu misiunea de a cerceta originea,

² Arthur Pulos, *Stop the World so it is: We Want to Progress*, în „Journal of the Industrial Designers Society of America”, September, 1969, p. 69.

locul, cauza, componentele și sfera frumosului, de pe o bază materială, și rezervă frumuseții rostul de a procura satisfacție rațiunii ce caută mereu acordul armonios dintre individ și mediu, amintind astfel o resurecție a umanismului, dar în tiparele naturalismului și pragmatismului american.

Continuând unele idei ale lui Santayana, estetica lui John Dewey s-a constituit ca o reacție împotriva divorțului dintre viață și artă provocat de fenomenul industrializării, care a bulversat societatea americană. Călăuzit de principiul experienței ca interacțiune între om și natură³, Dewey afirmă că arta este experiență, iar tipul perfect de experiență este cea estetică, pentru că ar trebui să fie nu o excepție, ci o regulă de viață. Investind principiul estetic cu un sens practic, nu speculativ, el opinează că arta, prin care înțelege tot ceea ce este frumos, desăvârșit, în acord cu dimensiunile obiective și subiective ale experienței, nu trebuie despărțită de natură, muncă și experiența umană normală, obișnuită. Fiind ceva pentru cei mulți, s-ar cuveni ca arta să dea sensul vieții și să ducă la îndeplinirea rosturilor acesteia.

Doctrina estetică a lui Dewey a avut o rezonanță deosebită, mai ales în spațiul de cultură american, unde a fost dezvoltată în lucrările unor Irwin Edman, Lawrence Buermeyer, Bertram Morris, Horace Kallen, Thomas Munro, D.W. Gotschalk⁴.

Cel de al treilea reprezentant al naturalismului estetic american, filosoful „organicist” Alfred Whitehead, recunoscut pentru studiile de logică și matematică, a promovat o concepție estetică ce pune în relief frumusețea experienței naturale și omenești. După el, frumusețea este viață. Realul este frumos și se află reglementat de principiul „unu și multiplu”. „El a

³ Aceasta a făcut ca filosofia lui Dewey să fie socotită un „naturalism umanist”.

⁴ Cf. K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, ediție revizuită și adăugită, traducere de Sorin Mărculescu, prefată de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1972.

conceput conexiunea organică a universalului ca o proprietate estetică în sensul platonician exprimat în *Timaios...*⁵.

Un puternic impuls a primit estetica americană din partea școlii semantice inițiate de I. A. Richards. Pentru el, arta este totalitate armonioasă, plenitudine, integralitate vitală; actul artistic se identifică cu șansa de amplificare și rafinare a experienței umane. Ca atare, esența și rolul artei constau în satisfacerea trăirilor, armonizarea impulsurilor divergente, experiența estetică fiind aptitudinea de realizare a unui atare scop. Situând esteticul în zona trăirilor, Richards dezvoltă, pe baza semanticii, o teorie a artei fundată pe teza semnificației exclusiv emoționale a limbajului artistic. Cu acestea, el pune bazele esteticii semantice, care va deveni o școală de gândire influentă (*The Foundations of Aesthetics*, 1925), ceea ce i-a făcut pe unii să pretindă că direcțiile esteticii din secolul al XX-lea s-au remarcat mai mult decât orice ca fiind semantice⁶. Este de observat, de asemenea, contribuția lui Richards (*Principles of Literary Criticism*) la refortificarea criticii literare în America și crearea a ceea ce s-a numit, mai târziu, *New Criticism*, de care se apropie curentul *New Semanticism*⁷ (tangent cu doctrina comportamentistă, care se afirma atunci în America) – ambele orientări, depășind sfera esteticului, au determinat o amplă problemă științifică.

Ca o reacție față de *Noua Critică* s-a constituit Școala de la Chicago, formată dintr-un grup de specialiști, ale căror cercetări urmăresc relevarea unei „esențe”, a unei „acțiuni poetice” printr-o interpretare istorică, nu lexicală, a textului linear. Având notabile merite științifice, acestei orientări i s-au imputat, totuși, pe bună dreptate, „vederi înguste”, utilizarea unor criterii prea limitative de interpretare a textelor și compromiterea esteticii stilistice.

⁵ Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 297.

⁶ K. E. Gilbert, H. Kuhn, *op. cit.*, p. 485.

⁷ Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 309.

Se cuvine subliniat că estetica semantică își află un alt reprezentant ilustru, din altă generație, în persoana filosofului Charles W. Morris, creator de școală, a cărei teorie, diferită de a lui Richards, susține că limbajul artistic reprezintă un ansamblu de semne, numite de el iconice, care înfățișează, prin ele însele, unele proprietăți ale obiectelor designate. Semnul estetic surprinde în sine valorile pe care le reprezintă; vehicularea semnelor asigură direct diseminarea valorilor. Aceasta a condus la ideea, acceptată de critică, și de artiști, că arta „prezintă” valori, nu le „enunță”, întrucât opera de artă este un semn complex, care își subsumează o structură de semne, arta are întotdeauna un caracter semantic.

Chiar dacă doctrina lui Morris a stârnit obiecțiile *Noii Critici*, înrâurirea sa este puternică, încât se resimte nu numai în estetică, ci și în creația unor semanticieni de alte orientări. Este cazul Susannei Langer, fostă elevă a lui Cassirer⁸, autoarea unei teorii a simbolurilor, din perspectiva căreia a cercetat diverse arte, îndeosebi muzica, distingându-le prin intermediul procesului simbolic specific fiecăreia. Menționăm, de asemenea, pe C. B. Heyl, cel ce a examinat criteriile definițiilor și aprecierilor estetice, configurând o semantică retorică.

Din această schiță a esteticii americane în veacul trecut, nu poate lipsi numele lui Thomas Munro⁹. Respingând speculativismul sau deductivismul, el a fundamentat estetica științifică, în care converg elemente specifice pragmatismului și behaviorismului american. O astfel de estetică, socotită de fondatorul ei ca fiind singura capabilă să răspundă culturii contemporane, vizează studiul uniformităților și variațiilor

⁸ Cassirer a influențat în mod semnificativ estetica din S.U.A., după ce s-a stabilit aici, deși opera lui era apreciată de un Ch. Morris, ca fiind ne semnificativă din punct de vedere științific.

⁹ Th. Munro este fondatorul (în 1942) Societății Americane de Estetică și editorul publicației aferente, „Journal of Aesthetics and Art Critics”.

comportamentului uman față de artă. Ea s-a dovedit a fi foarte productivă în planul studiilor și lucrărilor publicate.

Programul esteticii științifice se intersectează undeva cu cel al esteticii fenomenologice. Extensiunea acesteia din urmă este ilustrată în America, între alții, de un inconfundabil exponent, l-am numit pe Stephen C. Pepper, autorul unor tratate de estetică ce s-au impus prin autoritate științifică. Negând teza organicistă, după care frumosul este armonie și unitate, ceea ce trimite la ontologie, concepția contextualistă a lui Pepper susține că criteriile artei trebuie căutate în mecanismele psihologice; frumosul se întemeiază pe principiul empirizat al contrastelor, iar conflictul și analiza constituie caracterele artei. Valorile integrate într-o operă de artă sunt intuite creativ și cumulativ, propunând o experiență mai curând intensă și profundă decât de plăcere măsurabilă.

Aspectele de metodă ale esteticii fenomenologice, care implică intuirea valorii și structurii esențiale ale unui obiect artistic, sunt afine cu cele ale esteticii gestaltiste, întemeiate pe elementul formei frumoase și motivele ce explică seducția omului de către aceasta. De fapt, între școlile ce ilustrează orientarea estetică inspirată din conceptul de *gestalt* se individualizează Școala americană (McLead, Lewin, Asch), promovând frumusețea ca înfățișare a totalității, întrucât nu punctele izolate, ci totalitățile cunosc succesul în evoluția și în experiența umană.

Pe lângă doctrinele de orientare axiologică de care am amintit, nu mai puțin iradiante în cultura americană sunt doctrinele ce abordează, cu metode specifice, relațiile dintre artă și viața socială, care atrag atenția prin caracterul lor descriptiv. Amintim, în acest sens, de relativismul estetic reprezentat de un George Boas, dar și de alți gânditori, care postulează relativitatea artei ca expresie a unei interacțiuni între artist și operă; întrucât valoarea variază în funcție de o alegere, are întotdeauna un caracter relativ. Menționăm, de asemenea, expansiunea esteticii sociologice,

care a consacrat numeroase studii definirii unei sociologii a artei; încercărilor de a integra istoria artei în ansamblul istoriei culturii (J. White, S. Giedion); considerării operei de artă în raport cu scopurile sale și cu mijloacele de a o înfăptui (cazul arhitecturii); cercetării relațiilor dintre artă, tehnica mecanizată și producția industrială; abordării conexiunilor frumusețe-utilitate, formă-funcție (*Industrial design*) etc.

Încheind această imagine, prin natura ei incompletă, a esteticii americane din veacul al XX-lea, îndeosebi din prima sa jumătate, ni se pare corectă observația după care, orientarea estetică generală, în perioada la care ne referim, este mai degrabă empirică, pluralistă și specifică, decât generală și speculativă¹⁰. O dovedește faptul că în locul sistemelor cuprinzătoare, ea a dat mai multe studii dedicate unor probleme speciale. Este o constatare ce își prelungește valabilitatea până în prezent.

3. Depășirea tradiției și exigențele actuale. Nu surprinde absolut deloc faptul că problemele estetice pe care și le pun azi teoreticienii, sunt, în bună măsură, vechi de când există disciplina în cauză. Aportul fiecărei generații, însă, la aprofundarea lor consistă în argumentele și soluțiile noi propuse. În America, de altfel ca și în alte spații culturale, cărți și studii de mare interes se circumscriu unei teme fundamentale și perene, cum este natura și statutul valorii estetice, pledoariile susținând ideea integrității esteticii ca disciplină de reflecție filosofică și călăuză a vieții artistice.

Cunoscuta teorie a autonomiei esteticului este ținta unor abordări critice la un nivel care transcede poziția autonomismului absolutist, socotind-o intrată deja în zestrea tradiției. S-a făcut

¹⁰ K. E. Gilbert, H. Kuhn, *op. cit.*, p. 494.

observația, oarecum simplistă, că „estetica tradițională”, apărătoarea purității valorii estetice, ar fi „naivă” sub raport practic. Evoluția artelor, pe fondul dezvoltării civilizației contemporane, a sensibilității actuale, solicită estetica în confruntările de idei cu privire la singularitatea și „labilitatea” valorii estetice, a unei valori neîntinate de interese personale sau politice. Dacă tradiția ce susține puritatea valorii estetice este corectă, atunci această valoare are de-a face numai în foarte mică măsură cu preferințele, cu dorințele noastre actuale, afirmă pe bună dreptate autorii unor studii apărute, în ultimii ani, într-o revistă americană de mare prestigiu¹¹. În fapt, ei repun în discuție poziția valorii estetice în structura operei de artă, în care fuzionează cele mai felurite forme ale vieții sociale. Acceptând teza după care esteticul este immanent artei, ei își centrează demersul pe problematica receptării operei. Mai exact, interogațiile lor apar la contactul valorii estetice cu experiența sau trăirea estetică; cu dinamica gustului și rolul său în formularea judecăților de valoare.

Trebuie să menționăm aici că cercetările kantiene asupra judecății de gust, care nu este o judecată de cunoaștere în sensul unanim acceptat, ci una estetică, fundată subiectiv pe sentimentul de plăcere¹², au oferit teoreticienilor, și în general criticii de artă din secolul al XX-lea, o excepțională posibilitate de a explica natura experienței și obiectivitatea valorii estetice. Unele teze și argumente din *Critica facultății de judecare* au fost însușite de esteticienii contemporani și le-au folosit cu mai multă sau mai puțină iscusință, pentru a consolida autoritatea

¹¹ Vezi „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Colecția pe anii 1990–1992.

¹² Cf. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 95.

disciplinei lor. Parțial, acesta a fost un răspuns al mișcării formaliste, la tendința de a valoriza orice obiect artistic dintr-o perspectivă utilitaristă. Cu deplină și nedezmănițită dreptate, formalistii afirmă că arta nu țintește către vreun câștig material; sensul, rațiunea ei de a fi constă în propria sa valoare. Este astfel justificată insistența celor ce nu au încetat să susțină că arta nu poate fi valorizată în termeni economici, euristici, etici, religioși și nici măcar ca valoare intelectuală. Aprecierea ei se face numai în raport cu valoarea artistică.

De la acest principiu, foarte corect în esența lui, s-a alunecat spre un autonomism absolutizant al artei și, desigur, al valorii estetice, ceea ce continuă să întrețină reacții adverse. O atare poziție afirmă că opera de artă există prin ea însăși, prin aparența ei ca totalitate sensibilă independentă; nu printr-un mesaj pe care l-ar conține. Se pare că de aici decurge opinia conform căreia arta nu poate fi altceva decât expresia unei valori artistice; o valoare autentică, diferită și nealterată de oricare alta. În acest sens este înțeleasă puritatea valorii artistice.

Un asemenea punct de vedere, de cea mai curată esență formalistă, este exprimat de englezul Clive Bell, cu amplu ecou în estetica americană. Avertizând că arta nu trebuie confundată cu viața, ceea ce este întrutotul corect, Bell exagerează când pretinde că valoarea estetică nu este dată de conținutul operei, nici de faptul că ar reprezenta sau interesa, ci de semnificația autonomă a formelor, care au un sens în sine¹³. Sintagma *significant form* are încă destui aderenți. O pleiadă de teoreticieni americani, între care Harold Osborne, F. N. Sibley, Monroe C. Beardsley, Stuart Hampshire și J. O. Urmson au promovat consecvent ideile esteticii formaliste, configurând o mișcare influentă la mijlocul veacului trecut, ale cărei reverberații se resimt și astăzi. Deși fiecare a tratat în chip

¹³ Clive Bell, *Art*, London, Arrow Books, 1961.

propriu problema valorii estetice, elementul comun este fidelitatea lor față de principiile formulate de Kant în *Critica facultății de judecare*. O privire atentă asupra lor descifrează două tendințe concurente în explicarea și aprofundarea esteticului. Deși ambele au eșuat în tentativa lor, rămân totuși edificatoare, nu atât pentru înțelegerea insuccesului în care s-au cufundat, cât mai ales pentru impulsul ce l-au dat descrierii adecvate a valorii și experienței estetice. Cele două tendințe, la care ne vom referi succint în continuare, sunt reprezentate de Urmson și Sibley.

4. Emoția estetică și receptarea artei. Dintr-un unghi de vedere axiologic, Urmson, afirmându-și atitudinea puristă, susține că numai exigența estetică în abordarea unei opere de artă, ne poate procura experiența necesară detectării aurului, care este valoarea estetică¹⁴. El este convins că o asemenea exigență nu implică virtuozitatea intelectuală a unei opere, conținutul său moral, mesajul religios ori valoarea sa economică. Și aceasta pentru că valoarea estetică este ireductibilă la alte tipuri de valori, idee pe care nu putem să nu o acceptăm. Mai departe, Urmson afirmă că satisfacția este pe deplin estetică, dacă are ca determinant valoarea estetică; ceea ce înseamnă că satisfacția estetică nu poate avea și temeuri morale, politice sau de alt gen, idee care ni se pare a fi nu tocmai exactă. Un obiect de artă poate avea semnificații morale, religioase, politice etc.; el este, am spune, polisemic. Aceasta nu exclude faptul că el intră și își cucerește locul în sfera artei numai prin valoarea estetică. Este un adevăr larg recunoscut, dincolo de care Urmson cantonează într-un fel de esteticitate.

¹⁴ Vezi J.O. Urmson, *What Makes a Situation Aesthetics*, 1957, retipărită în *Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics*, ed. Francis J. Coleman, New York, McGraw Hill, 1968.

Pentru el, valoarea estetică este *pură*; este o valoare *sui generis* și, ca atare, ireductibilitatea și autonomia o definesc în esența ei. Având acest statut, valoarea estetică își asumă exclusiv dreptul de legitimare a artei. Din perspectiva sa, puristă, autorul citat lasă să-i scape ideea că valoarea artistică depășește esteticul și îl cuprinde în miezul său.

Cu aceste delimitări, Urmson aduce în discuție o altă chestiune fundamentală și anume aceea a criteriului de evaluare a creației artistice. În opinia lui, un obiect artistic nu poate fi apreciat în funcție de prețul de vânzare, de mesajul religios sau moral, de conținutul ideilor filosofice. Valorizarea impune constituirea unor principii generale de selecție, existența unui criteriu de evaluare pe baza căruia să se poată stabili dacă o valoare aparține esteticii, moralei sau altui domeniu al spiritului. Problema determinării unui astfel de criteriu poate fi lămurită cu ușurință, după Urmson. El este de părere că valoarea estetică a poeziei lui Wordsworth, de exemplu, nu constă în mesajul sau în ideile sale filosofice, ci în „emoția estetică” pe care o produce. Dacă examinăm unele cazuri simple de evaluare estetică, vom observa că temeiul acestora îl constituie modul în care ne apare obiectul artistic: forma, culoarea, sunetul etc. Cu alte cuvinte, ceea ce luăm în considerație atunci când încercăm să determinăm valoarea estetică a unei opere este aparența (forma) sa, dincolo de orice conținut, susține Urmson, propunând un mod reduționist de înțelegere a emoției estetice. În fapt, emoția estetică este rezultatul unui complex de trăiri declanșate la contactul cu opera de artă.

Totuși, Urmson pare să fie conștient că emoția estetică, ca bază a evaluării operei, nu este o chestiune complet neproblematică. Pentru că atunci când evaluăm o operă de artă

complexă, aparența ei tinde să fie determinată de unul sau altul dintre factorii pe care, de obicei, nu-i luăm în seamă. Interesul ne poate fi captat de tema unui roman, de mesajul său moral ori filosofic, dar urmărim, în același timp, stilul scrierii, arhitectura frazei, intensitatea emoțiilor pe care ni le comunică. În acest sens, Urmson spune că reacția receptorului față de o lucrare de artă complexă poate exprima acceptarea cu bună voință a unui criteriu nonestetic de evaluare. Numai că recursul la un asemenea criteriu nu exprimă o reacție estetică în raport cu opera de artă în ansamblul ei. În cele din urmă, Urmson recunoaște că opera declanșează o constelație de trăiri emoționale, dar cele mai multe nu sunt reacții estetice autentice. Urmând și el tradiția kantiană, consideră că trebuie să contemplăm obiectul artistic, luând în seamă numai caracteristicile sale formale ori senzoriale, dacă vrem să-l așezăm într-un orizont estetic. Fără îndoială, Urmson interpretează eronat implicațiile presupuse de aparența unui obiect estetic. După el, receptarea formei obiectului nu implică elemente intelectuale, ceea ce ar însemna că actul receptării artistice este irațional. Ori se știe că emoția estetică nu este exclusiv urmarea unui proces spontan, pornit din subconștient. Dimpotrivă, afectivitatea și intelectul fuzionează în receptarea creației artistice. Mai mult chiar, artistul exploatează în mod frecvent și cu abilitate potențialul de cunoaștere și înțelegere al publicului, cu intenția de a declanșa anumite efecte artistice. Așadar, capacitatea intelectuală deține un rol major în analiza și acceptarea sau respingerea formei unui obiect artistic. Și totuși, Urmson o ia drept o inadvertență. Abia în ultimele sale lucrări se pare că face o concesie intelectuală și

admite că înțelegerea poate fi prezentă în procesul evaluării estetice. La fel ca și alți esteticieni ai secolului nostru, Urmson este prizonierul erorii izvorâte din convingerea că numai sentimentele fac posibil accesul la opera de artă, la valoarea estetică.

5. Valorizarea operei sub presiunea reducționismului. Cea de-a doua direcție în explicarea esteticului este reprezentată, așa cum am menționat, de Sibley. După cum am văzut, Urmson, pornind de la Kant, susține că reacția estetică față de un obiect implică sensibilitatea, în afara oricărui concept. Revendicându-se tot de la Kant, Sibley se plasează într-o altă viziune. Pentru Kant, conceptul nu este regula determinantă a frumosului, iar judecata de gust este de natură subiectivă. Sibley preia această opinie și o aplică nu doar categoriei de frumos, ci tuturor celorlalte categorii estetice¹⁵. Opera de artă este uneori suportul frumosului, alteori al urâtului. Ea poate fi rafinată, echilibrată, armonioasă, senină, discretă, grațioasă, sau poate fi stridentă, sumbră, diformă etc. Preluând distincția dintre frumos și artă¹⁶, Sibley numește aceste însușiri drept trăsături estetice ale unei lucrări artistice. El își concentrează analiza asupra modului în care stabilim contactul cu obiectele, pentru a reliefa trăsăturile estetice specifice. Dar îi scapă faptul că specificul estetic nu explică valoarea artistică.

¹⁵ Vezi F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, 1959, retipărită în *Philosophy of the Arts*, ediție revăzută, realizată de Joseph Margolis, Temple University Press, 1979.

¹⁶ Distincția dintre frumos și artă, conținută în doctrina estetică a lui Kant, a fost teoretizată de herbartieni. În special, K. Findler a stăruit asupra deosebirii frumosului în artă. În acest sens, el afirmă că una este frumosul, hedonist în substanța lui, și alta este arta contemplării. Primul este sensibil și practic, ba chiar animalic; cea de-a doua este teoretică și umană (*Aforisme*, 35, 194). Apud Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. I, p. 77.

Concepția lui Sibley provoacă anumite interogații. Una dintre acestea trimite la percepția artistică. El lasă deoparte ideea, foarte importantă, că raportându-ne la un obiect de artă, nu îl descriem, ci îl evaluăm, aplicându-i conceptele estetice. Este imposibil să descrii o creație artistică, ca fiind rafinată, echilibrată, frumoasă fără să o elogiezi. După cum tot atât de imposibil este să o descrii că este urâtă, excesivă, de prost gust, fără a o respinge. Încercarea lui Sibley de a nu implica raționalitatea în actul percepției artistice este o tentativă de acreditare a ideii că nu există nici o regulă cu valabilitate universală sau ca procedeu tehnic de aplicare a conceptelor estetice, în procesul valorizării artei. Această operațiune nu ar ține, chipurile, de inteligența și cultura evaluatorului. Mai exact, Sibley este de părere că, în realitate, conceptele estetice le aplicăm nu pe baza unor norme sau reguli, care pot fi generalizate, ci mult mai simplu, pe baza gustului sau a sensibilității cu care suntem înzestrați de natură. Cu alte cuvinte, folosirea conceptelor estetice în evaluarea operei de artă este ireductibil o chestiune de gust ori sensibilitate, deci un act pur subiectiv. Dacă nu ar exista nici o regulă în asemenea situații, cum pretinde Sibley, ar fi foarte greu de înțeles cum ar putea fi folosite conceptele estetice în aprecierea creațiilor artistice.

De altfel, influența kantiană se observă nu numai atunci când Sibley consideră că niciodată conceptele estetice nu se aplică ținând seama de reguli generale, dar și atunci când el afirmă că avem nevoie de anumite „facultăți” naturale de bază, pentru a percepe însușirile estetice ale operei. Insistând pe aceeași idee, el se detașează de maestrul de la Königsberg și instituie o deosebire majoră între „facultatea” de gust și gustul propriu-zis. Între ele există o cale misterioasă ce se cere a fi parcursă, pentru a percepe însușirile estetice. În esență, Sibley pledează pentru ideea că discursul critic este inerent irațional,

întrucât sensibilitatea și gustul sunt înzestrări misterioase, și ele pot fi despărțite de abilitatea noastră în aplicarea conceptelor estetice de evaluare a artei. Gustul funcționează cu respect față de calitățile estetice ale obiectelor, dar în alt fel decât respectul pe care privirea îl acordă culorii și urechea sunetului. Gustul dovedește că avem sensibilitate, experiență estetică și, ca atare, conceptele estetice sunt aplicate în virtutea acestei experiențe. Astfel, tentativa lui Sibley de a combina parfumul pozitivist, ce adie în discursul critic, cu particularitățile domeniului la care se aplică vine să întărească ideea că „organul de simț” este responsabil de faptul că judecățile estetice cuprind în ele suficient mister. Poate că așa se explică de ce, în anumite cazuri, încercând să salveze aparența rigorii, critica introduce uneori și insolubile mistere, acolo unde își asumă rolul de a face mai multă lumină.

6. Artă ca parte a vieții însăși. Vulnerabile în multe privințe, cele două direcții teoretice conturate mai sus au stimulat reacția polemică a esteticienilor americani de azi, reacție fundată pe adâncirea cercetărilor asupra valorii estetice, a raporturilor dintre artă și existența socială, a receptării artei etc. Pentru ei, teza autonomismului absolutist este inconsistentă și, prin urmare, inacceptabilă. Departe de a ființa neatinsă de viață, valoarea estetică (și prin ea, artă însăși) se zămislește și se rafinează în contact cu existența socială, cu interesele și aspirațiile oamenilor. Este relevant, în acest sens, punctul de vedere al lui David Novitz, potrivit căruia artă este parte a vieții cotidiene, de care nu poate fi separată¹⁷. Ea reflectă interesele umane și valorile prevalente în societate, la un moment dat. Mai

¹⁷ David Novitz, *Art in the Real World*, în „Art as a Social Phenomenon: Marxist and non-Marxist Perspectives”, eds. Bohdan Dziemidok and Willis Truitt, New York, Haven Publishers, 1990.

mult, aceste interese practice sunt esențiale în evaluarea creațiilor, mai ales în domeniul artelor frumoase. Pe aceeași linie, Francis Sparshott argumentează că arta este înțeleasă ca o practică în care se integrează măiestria creatorului, atât cât este ea¹⁸. Dar nu orice măiestrie este producătoare de artă. Decelând între creațiile utilitare și cele artistice, el opinează că artele trebuie să fie abordate ca scop în sine, întrucât servesc atât unor cerințe utilitare, cât și unor idealuri valorice semnificative pentru viața de fiecare zi a oamenilor. Acest lucru îl dovedește dezvoltarea artelor plastice, literaturii și teatrului.

Fără a exclude individualul care se regăsește, în cele din urmă, sublimat în general, valoarea estetică întruchipează sensibilitatea, interesele și aspirațiile comunității umane și, prin aceasta, universalul. Ea constituie fundamentul criteriilor de evaluare, care călăuzesc judecata de valoare și aplicarea conceptelor estetice, în procesul complicat și de mare finețe al aprecierii operelor de artă. Punând în relief temeiul social pe care se sprijină valoarea estetică și creația artistică, teoreticieni de marcă au depășit „purismul” estetic, întrucât nu mai exprimă sensibilitatea contemporană. Opinia lor recunoaște universul complex al operei de artă, în care valoarea estetică nu ființează singură, izolată; „... este falsă pretenția că valoarea estetică este pură, desprinsă complet de interese economice, morale, religioase, intelectuale. De aceea, orice încercare de a explica că judecata estetică este lipsită sau complet neinfluențată de preocupările și interesele vieții cotidiene este sortită eșecului”, concludе oarecum sociologist, într-un remarcabil studiu, David Novitz¹⁹. Indiscutabil, cu o poziție dominantă, valoarea estetică

¹⁸ Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Princeton, University Press, 1982, p. 25–26.

¹⁹ David Novitz, *The Integrity of Aesthetics*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 48, Nr. 1, Winter, 1990.

coexistă în opera de artă cu alte tipuri de valori, reflectând astfel firescul vieții. Este ceea ce un cunoscut estetician român numește caracterul eteronom al artei. Dar nu trebuie să uităm însă că opera de artă o evaluăm întâi din perspectivă estetică, nu căutăm în ea moralități, idei teoretice sau orice alte îndrumări practice. Toate acestea pot fi descifrate sub strălucirea valorii estetice, având în vedere eteronomia artei.

O radiografie completă a preocupărilor teoretice actuale în estetica americană cuprinde un spectru foarte larg de teme și probleme, imposibil de abordat într-un studiu ca cel de față. Urmând sfatul lui Platon, că lipsa măsurii este totdeauna urâtă, ne-am referit aici numai la câteva aspecte centrate pe valoarea estetică și relațiile sale cu arta. Este nu numai expresia atașamentului nostru față de estetica axiologică, ci și o încercare de a atrage atenția asupra acestei orientări ce exercită o mare seducție în cercetările contemporane.

VIII. METAFORA ESTETICĂ

1. Dimensiunea metaforică a omului. A intrat aproape în circuitul comun ideea lui Cicero (*De oratore*, III), potrivit căreia spiritul omenesc are o funcție metaforică permanentă. Aceasta voia să însemne că atunci când omul nu are la îndemână expresia potrivită (cuvântul adecvat) pentru a denumi un anumit lucru nou sau o experiență trăită, apelează cu îndrăzneală la expresii vechi, metaforizând astfel în mod inconștient. Este ceea ce s-a observat cu pertinență mai târziu, că vorbirea populară are un caracter preponderent metaforic. Schimbând registrul de abordare a ideii, Lucian Blaga privește omul în perspectivă metafizică și îl vede ca depășind existența întru facticitatea imediatului și pentru securitate, ființând într-un alt orizont, cel al misterului și pentru revelare. Trăitor într-un atare orizont, un fel de „ambianță mereu «dezmărginită»”¹, el are la dispoziție inteligența și geniul creator, care îl ajută să convertească necunoscutul „în mituri și în gânduri magice, în viziuni religioase și metafizice, în teorii științifice, în plăsmuiri de artă”². Omul își pune astfel în relief funcția

¹ Lucian Blaga, *Opere filosofice*. 11. *Trilogia cosmologică*, București, Editura Minerva, 1988, p. 290.

² *Ibidem*.

metaforizantă, prin care afirmă destinul său creator de cultură și civilizație. În acest sens, metafora, înțeleasă în principal ca o posibilitate de transfer a semnificației, a sensului, de la propriu la figurat, este revelatorie pentru afirmarea potențialității omului de a-și crea o lume numai a lui.

Fiind atât de intim legată de modul specific de a fi al omului creator de valori, metafora este, după cum se știe, subiectul unor intense reflecții și întinse dezvoltări teoretice. Începând de la Aristotel, care i-a consacrat cele dintâi studii, până la cele mai recente lucrări ce angajează stilistica, estetica, semiotica, semantica, hermeneutica, filosofia – și încă nu le-am numit pe toate –, aceste discipline ale spiritului excelează prin analize savante, ambiționându-se să nu lase nimic neexplorat în universul fascinant al metaforei.

Este limpede astăzi că metafora nu înseamnă doar o simplă podoabă stilistică, în stare să lege reprezentarea și expresia; ea constituie, totodată, o posibilitate de cunoaștere și de interpretare a lumii. De aceea, teoriile moderne, ce tratează chestiunile privitoare la natura și esența metaforei, disting între metafora epistemică (cognitivă), metafora estetică și metafora filosofică, fiecare din acestea având caracteristici și finalitate specifică.

2. Metafora estetică. Dintre atâtea orizonturi teoretice ispititoare, ne vom opri, în cele ce urmează, la metafora estetică, insistând asupra câtorva aspecte circumscrise ideii de metaforă și referință. În realizările artistice, metafora trece drept unul dintre cele mai obișnuite și, totodată, mai eficiente procedee de a „redescrie” realitatea și, prin aceasta, de întrupare a valorilor estetice. După cum se știe, în genere, metafora este înțeleasă ca o deplasare și o extindere de la sensul propriu, la sensul figurat al cuvintelor, sporind bogăția de conținut și semnificația acestora, ceea ce angajează diverse teorii, precum este cea a substituției, analogiei, tensiunii adevărului etc. Important de menționat aici este faptul că rolul de purtător de sens metaforic

Îl îndeplinește nu doar cuvântul, ci și fraza și discursul literar, muzical, plastic etc. În acest context apare următoarea interogație: ce relații se instituie între metaforă și realitate? Formulând astfel întrebarea, pătrundem în zona referinței discursului, care implică hermeneutica și pune probleme nu tocmai simple. În cartea *Metafora vie*, Paul Ricoeur susține că trecerea de la semantică la hermeneutică, adică de la nivelul frazei, la cel al discursului (literar) propriu-zis ridică o serie de aspecte noi ce nu mai au „în vedere forma metaforei ca figură de discurs focalizată asupra cuvântului și nici chiar numai sensul metaforei, ca instaurare a unei noi pertinente semantice, ci referința enunțului metaforic ca putere de a «redescrie» realitatea”³. O asemenea trecere este legitimată prin corelația, prezentă în orice discurs, dintre sens, care derivă din organizarea interioară a discursului și *referință*, ce constă în capacitatea sa de a se raporta la o realitate din afara limbajului. În atari condiții, metafora îi apare lui Ricoeur ca fiind „o strategie de discurs care, apărând și dezvoltând puterea creatoare a limbajului, apără și dezvoltă totodată puterea *euristică* desfășurată de ficțiune”⁴.

Ar mai fi aici de adăugat încă o observație a aceluiași autor. Anume că „posibilitatea ca discursul metaforic să spună ceva despre realitate se izbește de alcătuirea aparentă a discursului poetic, ce pare esențialmente nonreferențial și centrat asupra lui însuși”⁵. Este un punct de vedere pe care Ricoeur îl confruntă cu un altul surprins în ideea conform căreia „suspendarea referinței laterale este o condiție necesară eliberării unei puteri de referință de gradul doi, care este referința poetică propriu-zisă”⁶. Prin urmare, ar trebui să vorbim nu numai de dublu sens, ci și de «referință dedublată» în discursul poetic.

³ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984, p. 16.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, pp. 16–17.

3. Metafora ca posibilitate de a „redescrie” realitatea. Cercetând, din perspectivă hermeneutică, funcționarea metaforei estetice în cadrul artelor, Ricoeur ajunge la concluzia că metafora este, în fond, un proces prin care discursul eliberează puterea ce o dețin anumite ficțiuni de a „redescrie” realitatea. El corelează astfel ficțiunea cu „redescrierea” și restituie întregul sens al descoperirii făcută de Aristotel, cum că o *poiesis* a limbajului are rădăcinile în conexiunea dintre *mythos* și *mimesis*⁷.

Pe fondul unor asemenea dezvoltări teoretice cu privire la metaforă și realitate, noi considerăm că, în concordanță cu realismul estetic, gândul și experiența estetică alcătuiesc o gamă de factori și stări distincte. Judecățile estetice autentice sunt reale în virtutea faptului și a stărilor pe care le reprezintă. Un fapt estetic sau o stare de fapt este o entitate în structura căreia se identifică un obiect sau eveniment și o proprietate estetică originală, pe care acestea o posedă. Prin urmare, o judecată estetică este adevărată în măsura în care obiectul sau evenimentul, la care se raportează, are într-adevăr o proprietate estetică originală. Ajunși aici apare o interogație controversată și dificilă: ce condiții trebuie să întrunească o proprietate estetică pentru a fi originală sau autentică, în comparație cu o proprietate literală sau denotativă? Fără intenția de a formula un răspuns complet, credem că trebuie să facem distincția cerută mai sus.

În strânsă legătură cu aceste considerații, am dori să supunem atenției un argument adus împotriva realismului estetic. Un cunoscut autor britanic, Roger Scruton, dezvoltă acest argument în cartea lui *Artă și imaginație*⁸. Argumentul în cauză face parte din categoria celor de tip metafizic și pleacă de la observația că, atunci când descriem lucruri în mod estetic,

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ Roger Scruton, *Art and Imagination*, London, Methuen, 1974, pp. 38–44.

adeseori folosim cuvinte în sens metaforic. De pildă, putem descrie un nor ca fiind *diafan* sau o insectă ca fiind *delicată* ori *armonioasă*. După cum am putea descrie o piesă muzicală ca *sumbră* sau *veselă* de la o notă la alta. Sensul normal al acestor cuvinte este nonmetaforic și apare în descrieri nonestetice obișnuite. Aici însă ele sunt folosite în sens metaforic. Ele contrastează cu alți termeni, ca *frumos*, *elegant*, *îndrăzneț*, ce nu sunt folosiți metaforic într-un context estetic. Acești termeni nu au o utilizare nonestetică atunci când sunt folosiți în sens metaforic. De exemplu, putem spune „o mână frumoasă” la jocul de cărți, sau cutare persoană are „o dispoziție sufletească urâtă”.

4. Un punct de vedere despre „realismul estetic”. Faptul că descrierea metaforică are o largă răspândire în estetică îi oferă ocazia lui Scruton să contureze o teorie generală despre metaforă, teorie pe care, câțiva ani mai târziu, o va dezvolta în detaliu un alt autor, Donald Davidson, într-un studiu foarte cunoscut, sub titlul *Ce înțeles au metaforele*⁹. Spre deosebire de orientările semantice privind metafora, Davidson, angajat într-o direcție pragmatică, demonstrează că de fapt cuvintele folosite în context metaforic au numai semnificația literală proprie cu care sunt utilizate în texte nonmetaforice. El contestă ideea că ar exista o semnificație metaforică diferită de cea literală și consideră că la semnificația metaforică se ajunge prin folosirea termenilor, încălcând regulile gramaticale stabilite pentru întrebuințarea lor.

Ținând seama de aceste două premise, Scruton argumentează că realismul estetic nu poate fi menținut (acceptat), cel puțin în ceea ce privește descrierile estetice cu

⁹ Donald Davidson, *What Metaphors Mean*, în „Inquiries into truth and Interpretation”, Oxford, Clarendon, 1984.

caracter metaforic. Scruton orientează argumentul său împotriva ideii că există proprietăți estetice, ceea ce vrea să însemne că propozițiile care descriu proprietăți estetice conțin un adevăr condiționat în sensul cel mai puternic (*strong*).

Așa după cum am precizat mai sus, un fapt estetic sau o stare de fapt constau în existența unui obiect sau eveniment care posedă o proprietate estetică autentică. Un adept al realismului estetic poate pretinde că există o serie de concepte estetice distincte, pe baza cărora să se poată deosebi proprietățile estetice autentice sau reale, proprietăți ce pot fi reprezentate metaforic. S-ar părea, astfel, că realistul cere să se facă o diferențiere între sensurile cuvintelor folosite în context metaforic și cele folosite în context obișnuit sau nonmetaforic. Dar acest lucru este respins de opinia lui Davidson despre metaforă, și atunci ne putem întreba cum putem folosi un cuvânt, care are același înțeles în ambele cazuri, pentru a descrie o proprietate estetică reală? Nu este literalmente adevărat că muzica este tristă sau delicată. Dacă așa stau lucrurile, într-o evaluare estetică a muzicii, *tristețea* și *delicatețea* au înțelesul lor cunoscut; aceste cuvinte nu pot să selecteze o proprietate estetică reală a tristeții sau delicateței. Ca urmare, Scruton rezumă argumentul său sub forma unei dileme: „Principala obiecție împotriva ideii proprietății estetice a fost următoarea: dacă ambii termeni ce denotă proprietăți estetice au același înțeles și într-un context normal, atunci cum pot fi distinse proprietățile estetice ca o categorie specifică? Sau dacă acești termeni au înțeles diferit în contexte diferite, atunci ce rost are să numim proprietățile estetice așa cum am făcut-o mai sus? Am reținut că termenii utilizați în descrieri estetice au înțelesul lor normal”¹⁰.

¹⁰ Roger Scruton, *op. cit.*, p. 44.

Trebuie să precizăm că promotorii realismului estetic doresc să fie tot atât de realiști când se referă la acele proprietăți cărora le dăm o descriere metaforică, ca și atunci când au în vedere proprietățile pe care le descriem prin cuvinte ca: *frumos*, *elegant* sau *îndrăzneț*. Dacă această cale este blocată, ei vor fi puși în fața unei insidioase și neplăcute dihotomii în judecățile estetice. Rezultă, în ultimă instanță, că cel puțin în câteva cazuri importante propozițiile nu descriu estetic fapte sau stări de fapt.

Desigur, problema abordată aici comportă, în continuare, o serie de argumente și dezvoltări, pe care le-am prezentat cu altă ocazie¹¹. În contextul de față, am vrea totuși să menționăm că susținătorii realismului estetic trebuie să treacă de la argumentul lui Scruton, privind „semnificația – echivalentă” la nivelul limbajului, la argumentul semnificație – diferită la nivelul gândirii. Pentru că același cuvânt, cu o semnificație lingvistică convențională poate servi la exprimarea unor concepte diferite. Acest lucru, însă, implică, în plus, o interpretare cauzală plauzibilă a celor două concepte. Realismul trebuie să nege că ceea ce metaforele estetice ne provoacă să observăm este nondeclarativ (aici luăm termenul declarativ în sens aristotelic – enunțiativ – de *logos apofantikos*). Pentru aceasta, observația trebuie să aibe un conținut estetic realist (în conformitate cu un realist), iar ceea ce este observat reprezintă o gamă de proprietăți estetice genuine (pure). Mergând mai departe, punctul de vedere realist nu poate explica de ce folosirea metaforelor în descrieri estetice este indispensabilă, ținând seama de natura subiectivă a artei și, implicit, de judecățile estetice. Această subiectivitate cauzală esențială nu prezintă o dificultate aparte pentru promotorii realismului; ea ne ajută să întregim interpretarea cauzală a conceptului estetic, iar realistul poate face față

¹¹ Vezi *Gândire și limbaj la Aristotel*, în „Revista de Filosofie”, tomul XLIX, 5–6, sept.-dec. 2002, pp. 471–482.

descrierilor metaforice, înțelegându-le ca pe o redescoperire a realității. Mai ales a realității psihice, care cuprinde bogăția trăirilor noastre interioare și care niciodată nu pot fi descrise cu exactitate, în termeni denotativi. Prin urmare, este limpede că ceea ce nu putem exprima literal (denotativ), nu trebuie trecut sub tăcere. Dimpotrivă, este un conținut ce se cere a fi exprimat, iar metafora estetică, alături de alte mijloace stilistice, face posibilă comunicarea către ceilalți, în forma artei, a unui univers de reprezentări și sentimente, în care este învăluită o lume de sensuri conotative. Poposind la țărmul acestei lumi, fără o referință precisă, spiritul se va cuprinde de plăcerea estetică și va trăi bucuria fără egal a frumuseților artei.

IX. IMAGINE ȘI SENS

1. Subiectul trăirii estetice. În vastul orizont al esteticii, una dintre cele mai tensionate probleme este aceea a contactului dintre subiectul trăirii estetice și opera de artă propriu-zisă. Generatoare de numeroase și grave interogații, de ipoteze, soluții, teorii diverse și adesea contradictorii, această temă constituie punctul de pornire către analiza fenomenelor și structurilor fundamentale pentru estetică. Nu numai atât; ea reprezintă o premisă pentru evitarea unilateralităților obiectiviste ori subiectiviste, dezvăluind unitatea interioară a domeniului esteticii. Recunoaștem aici o arie tematică mai mult decât generoasă, în care se înscrie și tema pe care o abordăm în cele ce urmează.

Despre imagine și sens putem discuta din varii perspective, cu profitul intelectual aferent fiecăreia. Noi vom stăruia aici, evident, asupra imaginii estetice și, implicit, a sensului în sfera artei, lăsând deoparte, în mod conștient, natura ca sursă a frumosului. Cu precădere ne vom referi la trei aspecte importante: câteva delimitări conceptuale; imagine, valoare estetică și sens; ce sens poate avea exacerbară urâtului în opera de artă?

Mai întâi se cuvine să spunem că, dincolo de controversele existente sau posibile, artele în genere operează cu imagini sensibile, conferind specificitate acestei modalități prin care omul se exprimă pe sine și lumea în care trăiește. Explorând această

temă, Élie Faure face o observație de pătrunzătoare adâncime, referitoare la rolul fantastic al artei de a reconstrui permanent imaginea lumii. El spune că: „Arta nu este decât simbolul unei imagini ce ni se sustrage, la care nu vom ajunge niciodată, dar a cărei dorință ne menține inima la nivelul unei vieți universale ce urcă într-una. Strădania noastră – datorită ei – este probabil nemuritoare. Ea cunoaște, desigur, eclipse, dar când cade aici, se ridică dincolo, când se îndoiește sau ezită dincolo, se înverșunează dintr-odată aici, și asigură iluziei lirice, prin necesitatea-i vitală, rolul pe care îl are arta în lume: acela de a o imagina zilnic”¹.

2. **Imagine, intuiție și percepție estetică.** Dar cum am putea defini o imagine? Dacă ne întoarcem la Hegel, reținem că filosoful așează imaginea între metaforă și asemănare, sesizând o mare apropiere între acestea. El spune că imaginea „are cu metafora o înrudire atât de apropiată, încât propriu-zis nu este decât o metaforă *amănunțită*, care obține prin aceasta și o mare asemănare cu comparația, dar cu deosebire că la ceea ce e figurat ca atare semnificația nu este înfățișată pentru sine însăși și opusă exteriorității concrete explicit comparate cu ea”². În accepțiunea hegeliană, imaginea apare îndeosebi „atunci când două fenomene sau stări, mai mult de *sine stătătoare* considerate pentru sine, sunt contopite astfel, încât una din ele furnizează semnificația care e făcută sesizabilă cu ajutorul imaginii celeilalte. Principalul, determinația fundamentală, o constituie aici deci *ființa-pentru-sine*, separarea diferitelor sfere de unde sunt luate semnificația și imaginea ei, iar ceea ce e comun, însușirile, relațiile etc. nu reprezintă, ca în simbol, însuși universalul nedeterminat și substanțialul însuși, ci existența concretă, autodeterminată, atât pe o latură, cât și pe cealaltă”³.

¹ Élie Faure, *Istoria artei. Spiritul formelor* 2, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Meridiane, 1990, p. 146.

² *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 415.

³ *Ibidem*, p. 416.

Păstrându-ne în planul artelor, trebuie să precizăm că imaginea estetică este indestructibil corelată cu intuiția și percepția estetică. „O intuiție are caracterul unei reprezentări individuale numai atâta timp cât durează prezența profilurilor sale perceptive –, numai o *figură* perceptivă, reală, provoacă o imagine ideală”⁴. Deci, lumea realului, a obiectelor, reale sau ideale, poate genera imagini ce sunt obiectivitate în opera de artă. Reprezentarea artistică, în oricare formă, literară, plastică, muzicală, coregrafică este punctul de confluență al imaginii și obiectului care o întrupează. Altfel spus, reprezentarea artistică, adică obiectul de artă, este, în fapt, o percepție „locuită” de o imagine. Desigur, este o idee în general admisă, aceea că nu orice percepție ajunge să fie ipostaziată într-o imagine. Dar este în afara îndoielii că imaginea reprezintă unitatea unei figuri, așa cum semnificația este unitatea dintre semn și referențial. Aici, însă, se impune o precizare foarte importantă: în opera de artă percepțiile sunt riguros selectate intențional, ceea ce se finalizează într-o imagine structurată după un criteriu stilistic. De aici rezultă că imaginea estetică nu este un joc continuu ca percepția; ea constituie un ansamblu încheiat, suficient sieși.

3. Imagine estetică și imagine artistică. Vorbind despre imaginea estetică, din capul locului am luat în considerație delimitarea acesteia de imaginea artistică. O atare dihotomie nu merge până la stabilirea unui raport de opoziție între ele. Dimpotrivă, cele două tipuri de imagini se intersectează, dar nu se suprapun perfect, ambele fiind, totuși, convergente în opera de artă. Ea nu se reduce numai la imaginea estetică sau la imaginea artistică. La confluența celor două tipuri de imagini se află arta dintotdeauna.

⁴ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, traducere de Crișan Toescu, București, Editura Meridiane, 1976, p. 214.

Imaginea estetică este o apariție sensibilă a unității și armoniei obiectului artistic, încât ochiul care îl privește sau urechea care îl ascultă poate să-l cuprindă ca pe un întreg sau un tot, cu ușurință și încântare⁵. Așa cum observă un cunoscut teoretician, l-am numit pe Guido Morpurgo-Tagliabue, o figură (prin urmare un obiect) „este estetică atunci când este capabilă să devină imagine, adică să ajungă la un rezultat unitar ce rezumă și șterge toate percepțiile particulare din care este făcută (cuvinte, culori, sunete, grupate după stilul lor), pentru a le înlocui cu o reprezentare mentală, printr-o imagine emotivă”⁶. Înțeleasă astfel, imaginea estetică ne pune în contact cu frumosul sublimat în armonia aspectelor sensibile ale operei. Nu apreciem ca frumoasă pânza, marmora, sunetul, cuvântul care constituie substanța materială a obiectului, ci imaginea în care acestea se rezolvă pentru sufletul și spiritul nostru.

Frumosul este valoarea estetică fundamentală. La fel ca imaginea ce ni-l aduce în fața conștiinței noastre, frumosul este intrinsec sau, cum spune Vianu, „topit” în obiectul artistic, încât nimic din structura acestuia nu poate fi schimbat fără a prejudicia până la anulare imaginea și, odată cu aceasta, valoarea estetică definitorie.

În ceea ce privește imaginea artistică, ni se pare că ea depășește limitele imaginii estetice, aducând în structura operei sau a obiectului artistic elemente eteronome sau extraestetice, care țin de sufletul și destinul omului, de pulsunile vieții. Coexistența acestor elemente extraestetice, subsumate altor valori, cu valorile estetice în opera de artă o feresc de reduționismul și uscăciunea purismului estetic, conectând-o la vibrațiile vieții autentice. Chiar dacă în opera de artă, valoarea estetică coabitează cu alte tipuri de valori, ea și le subordonează

⁵ Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 84.

⁶ Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 216.

pe toate, afirmându-și deplina suveranitate asupra lor. În acest sens, putem privi diferența dintre imaginea estetică și imaginea artistică. Pentru că valoarea estetică nu este echivalentă cu opera, întrucât aceasta din urmă reprezintă o totalitate, un cosmos, așa cum spunea Croce mai demult. Este un cosmos definitiv și desăvârșit, căruia nu i se poate nici adăuga, nici sustrage nimic.

Cu toate că nu ne-am propus aici să conturăm o privire istorică asupra temei de față, ni se pare totuși potrivit să menționăm că, îndeosebi după 1900, rolul suveran al imaginii în artă a fost serios amenințat de tensiunea căutării unor noi formule de expresie artistică. Îndrumate de o altă viziune estetică, contestatară, aceste căutări puneau în discuție opera de artă, anulându-i chiar propria existență, cu intenția de a depăși interpretarea subiectivă a unui oarecare aspect al realității și de a crea o realitate totală. Mișcările avangardiste angajate în această ofensivă au introdus în orizontul artei o serie de forme radicalizate ca: montajul, colajul, „ready made”-urile, „lipsa de formă” a lui Kandinski ori „severitatea formei” a lui Mondrian, într-o tentativă de transcendere a esteticului, de a „dinamita colivia de aur a «artei operelor de artă» (Nietzsche)”⁷, pentru depistarea unor noi perspective extraestetice.

Atacul împotriva imaginii sensibile vine îndeosebi din partea dadaismului și, în particular, a lui Marcel Duchamp, care, dezavuând „pictura fizică”, «plăcută», «atractivă», declară că vrea să așeze pictura în serviciul spiritului. Ca urmare, el renunță la realitatea aparentă, ideală a operei de artă spre a face loc realității fruste a obiectului gata făcut (*ready made*). Descoperind pluralismul semnificației lumii fenomenale și uzând de principiul libertății nelimitate, Duchamp dezbracă obiectul gata făcut de funcția sa utilitară și, dintr-o realitate umilă, îl transformă, prin „expresie” artistică, în obiect estetic. Astfel de înnobilări artistice capătă o *Moară de ciocolată*,

⁷ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1977, p. 111.

Uscătorul de sticle, Lopata de zăpadă, care, prin înstrăinare de esența lor practico-utilitară, primesc o aură enigmatică și sunt așezate în categoria operelor de artă. Indiscutabil, aceste obiecte și oricare altele produse de spiritul duchampian în arta contemporană sunt obiecte vizuale, în sensul că le putem privi așa cum privim o lopată de zăpadă, surprinsă într-o „imagine fizică”. Aceasta, însă, nu este o imagine sensibilă ce poate legitima demnitatea operei de artă. Chiar dacă există anumiți critici, esteticieni, filosofi, artiști care au aderat la spiritual duchampian, argumentând valoarea artistică a „ready made”, mulți alții le contestă calitatea de imagini artistice și, implicit, aceea de operă de artă⁸. În acest sens, Husserl are dreptate când spune că nu orice „obiect-imagine” este o operă de artă, așa cum este cazul *lopeții* de zăpadă, la care ne-am referit mai sus, cu certitudine, însă, orice operă de artă este un „obiect-imagine”⁹. În obiectul estetic fuzionează imaginea estetică și cea artistică, emoționalul și spiritualul, ridicându-l la demnitatea de operă de artă și garantându-i valoarea ce îi permite să înfrunte eternitatea.

4. O distincție necesară. Făcând o distincție între opera de artă și obiectul estetic (concretizarea operei de artă constituită în trăirea estetică), în corelație implicită cu imaginea prin care acestea ni se propun, polonezul Roman Ingarden distinge două categorii de valori interrelate, și anume: *artistice*, care se manifestă în opera propriu-zisă, și *estetice*, care se ivesc în *concreto* de-abia în obiectul estetic¹⁰. Primele sunt valori relative într-un sens special; ultimele sunt valori absolute.

⁸ Vezi John B. Brough, *Image and Artistic Value*, în „Phenomenology of Values and Valuing”, ed. by James G. Hart and Lester Embree, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 1977, pp. 29–47.

⁹ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildhewusstsein, Erinnerung* (1895–1925), Husserliana XXIII, ed. Eduard Marbach, The Hague, Martinus Nijhoff, 1980.

¹⁰ Cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, traducere de Olga Zaicik, București, Editura Univers, 1978, p. 223.

Valoarea artistică a unei opere de artă, susține Ingarden, este conținută în acele momente ale sale, care, presupunând existența unui privitor cu o cultură artistică și capacități perceptive corespunzătoare, constituie mijlocul de actualizare în obiectul estetic a valorii estetice, ce-i aparține. În acest sens, valoarea artistică este considerată ca fiind relativă, întrucât ea este un mijloc pus în serviciul unui anumit scop. Prin urmare, ea aparține operei numai subsumată valorii estetice realizate în obiectul estetic ca atare. În schimb, valoarea estetică este absolută, în sensul că ea este cuprinsă chiar în obiectul estetic, fiind indisolubil legată de „calitățile estetic valoroase” ale acestuia. Valoarea estetică este determinarea cea mai apropiată a acestor *calități* – o modalitate prin care ele se manifestă ca valoroase. Așadar, fiind absolută, valoarea estetică nu este impusă din afară; existența ei nu depinde de ceva ce transcende obiectul estetic. Faptul că prin desfășurarea diferită a demersului trăirilor estetice, pe baza a ceea ce Ingarden numește „calități estetic valoroase”, uneori ajunge, alteori nu ajunge să se constituie, aceasta este o problemă aparte. Ea privește doar condițiile de constituire ale unui anumit obiect estetic, prin participarea activată a subiectului receptor, care resimte efluviile trăirii estetice¹¹. Mai trebuie să adăugăm ideea că valoarea absolută a unui obiect estetic, în care este concretizată imaginea, nu atârână de evaluarea subiectivă a acestuia. Aprecierea poate să fie, în unele cazuri, corectă sau, în altele, incorectă ori inadecvată. Subiectul evaluator nu poate introduce valoarea estetică în obiectul artistic. Așadar, ea nu depinde, cum s-ar părea, de evaluare, ci de calitățile estetic valoroase încorporate în obiectul artistic. Valoarea estetică este expresia universalității și eternității în artă și se ridică deasupra elementelor perisabile ce țin de categoria extraesteticului, care face opera vulnerabilă în fața eroziunii timpului.

¹¹ *Ibidem*, p. 224.

5. Esteticul are vreun sens? După cele expuse până aici, următoarea interogație nu poate fi ocolită: are esteticul vreun sens? și dacă are, în ce constă acesta? Sunt întrebări care ne pun în fața unor dificultăți nu tocmai ușor de surmontat. Vom schița, totuși, câteva idei referitoare la tema în discuție.

Vorbim mereu despre valori estetice, pentru că frumosul reprezintă numai una dintre acestea. Este adevărat că el are poziția dominantă într-o diversitate valorică ce include sublimul, tragicul, grațiosul, comicul, dar și urâtul cu toate varietățile sale, care au căpătat expresie în arta modernă și mai ales în cea contemporană. Dacă valorile, în general, alcătuiesc o dimensiune esențială a omului, atunci valorile estetice pot fi înțelese din unghiul de vedere al concepției asupra lumii, cu trimitere nemijlocită la întregul vieții umane, în care ele îndeplinesc un rol aparte. Acest rol consistă, așa cum spune Nicolai Hartmann, în „virtutea dătătoare de sens”¹² a valorilor estetice. Cum s-ar putea explica o asemenea aserțiune? Poate că ar trebui să reamintim, mai întâi, că una dintre interogațiile metafizice perene se referă la sensul lumii și al vieții omenești. Filosofia și teologia au răspuns, fiecare în mod specific, acestei probleme răscolitoare, dramatice. Și totuși, întrebarea revine cutremurătoare în conștiința noastră, uneori cu puterea unei amenințări pentru viață, atunci când răspunsurile date sunt puse în cumpănă. Fiindcă este greu, dacă nu imposibil să acceptăm o viață lipsită de sens.

Din punct de vedere ontologic, lumea în sine este indiferentă față de sens¹³. Ființa umană, prin darurile ei intrinseci, atribuie sens, și așa își legitimează prezența în lume.

¹² Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974, p. 449.

¹³ Cf. Marin Aiftincă, *Valoare și cultură în orizontul modernității*, Iași, Editura Cantes, 1998, pp. 56–57.

Având sensibilitate și rațiune, voință și libertate, puterea de a-și propune scopuri și idealuri, de a-și reaminti și trăi valorile, omul este dătător de sens prin creație, pentru cele ce țin de lumea lui.

6. Puterea dătătoare de sens a valorilor estetice. Ceea ce numim sens al vieții și al lumii este indisolubil legat de valoare. Această legătură devine relevantă într-o triplă ipostază: aceea de raportare la valori, de realizare și de înțelegere a lor. Dintre toate tipurile de valori participante la darea de sens, valorile estetice, împreună cu cele religioase, morale, filosofice, teoretice, sunt cele mai înalte. Ele sunt considerate ca fiind puteri „deosebit de pure” ale dării de sens. Cuprinzându-le în mod adecvat, conștiința își manifestă capacitatea de a vedea lumea prin prisma frumosului. După cum susține Nicolai Hartmann, în existența omenească, atribuirea de sens prin valorile estetice implică sentimentul convingător că obiectul din fața ta are o indiscutabilă valoare proprie și că reprezintă ceva de dragul căruia merită să trăiești¹⁴. Aceasta semnifică plăcerea pe care o resimțim în contact cu obiectul frumos, dincolo de orice interes pragmatic. Cu același înțeles primim teza kantiană, referitoare la „plăcerea lipsită de interes”. Poate tocmai aptitudinea de a produce plăcerea dezinteresată reprezintă autenticul sens al valorii estetice. Este vorba nu doar de o plăcere pentru sensibilul din noi, ci și pentru spirit, pentru *nous*.

Această modalitate de a da sens este folosită atât de artist, cât și de contemplatorul operei de artă. Artistul este cel care, în chip deliberat, născoceste un obiect ce nu a mai existat până atunci, cu o valoare originală. El instituie astfel un sens în universul existențial și, totodată, își confirmă rostul propriei vieți. În contact cu imaginile estetice configurate în operele de

¹⁴ Cf. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 449.

artă, contemplatorul introduce și el un sens în viață. Pentru că nu este la îndemâna oricui priceperea de a „vedea” frumosul și a i se dăruia cu fervoare. Este ușor de constatat că mulți oameni au apetență pentru frumos, dar puțini sunt cei care știu sau pot să-l și „vadă”. Altfel spus, să-l recepteze în mod adecvat și să facă din el valoarea supremă, în care să descifreze sensul propriei sale vieți.

Schimbând planul abordării, de la valoare, ce deține puterea dătătoare de sens, la opera de artă în ansamblu, Theodor Adorno identifică, în mică măsură, intenția operei cu ceea ce este conținutul ei. Totodată, remarcă faptul că „surplusul de intenții” subliniază ceea ce constituie obiectivitatea operei, care nu se reduce complet la *mimesis*. Sensul este „vehiculul obiectiv al intențiilor din operă, care sintetizează intențiile particulare ale fiecăreia”¹⁵. Adorno consideră că, deși nu are „ultimul cuvânt” în operele de artă, sensul își păstrează importanța, dincolo de problematica implicată.

Potrivit tradiției esteticii, corespunzătoare în bună parte artei tradiționale, opera, spune Adorno, este privită ca „o coerență a sensului”¹⁶. Corelația dintre întreg și părțile componente trebuie să dea operei „o plenitudine a sensului”, în așa fel încât „substanța acestui sens să coincidă cu conținutul metafizic”¹⁷. Ceea ce se numea „coerența sensului”, înțeles ca rezultat al relațiilor armonioase dintre momentele alcătuitoare ale operei, trebuia perceput ca fiind spiritul operei de artă. În contemporaneitate, însă, arta tinde spre depășirea armoniei momentelor constitutive ale operei, favorizând haoticul ce se

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din germană de Eugen Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 215.

¹⁶ *Ibidem*, p. 216.

¹⁷ *Ibidem*.

instituie ca o condiție a acesteia. Consecințele se văd în forma operelor, a căror intoleranță crește față de sensul imanent al artei, precum și al categoriilor ce fundează sensul¹⁸. Adorno identifică acest fenomen în creația avangardistă „a ultimelor decenii”, mai exact în mișcarea „neo-dadaistă”, dar și, mai concret, în creația lui Picasso, Beckett sau John Cage – personalități emblematice pentru arta unei epoci în care se manifesta „criza sensului” sau „negarea sensului” și „reprezentarea lumii ca infern”. Obsesia unui „neant pozitiv” și a unei „absurdități iscate din devenire” își pun amprenta pe operele zămislite în această perioadă. Adorno nu dramatizează ofensiva împotriva sensului; chiar în esența acestui fenomen descifrează un sens. După opinia lui, „emanciparea operelor de artă față de sensul lor devine estetic bogată de sens, de îndată ce se realizează în materialul estetic: mai precis, pentru că sensul estetic nu se confundă cu sensul teleologic”¹⁹. Negând sensul în mod consecvent, arta contemporană „face dreptate postulatelor care constituiau până mai ieri sensul operelor”²⁰. Ca urmare, creațiile cele mai elevate sub raport formal, abandonând sensul, câștigă în conținut, fiind astfel „mai mult decât pur și simplu absurde”²¹. Sensul negării sensului este, în viziunea concretă a lui Adorno, o modalitate prin care arta timpului nostru se abandonează reificării conștiinței și dominației pozitivismului, ceea ce pare absurd conștiinței cotidiene.

Observațiile și analizele subtile întreprinse de Adorno în lumea artei au în vedere distincția între sensul estetic și sensul operei de artă, în întregul ei, în structura căreia elementele eteronomice, prezența socialului au o pondere deosebită.

¹⁸ *Ibidem*, p. 218.

¹⁹ *Ibidem*, p. 219.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Reținând valabilitatea punctelor de vedere ale esteticianului citat, se cuvine să remarcăm aici, referitor la sensul esteticului, ideea potrivit căreia unicitatea valorii estetice consistă, între altele, și în faptul că orice obiect cuprins în sfera sa înfățișează o realitate pe care nu am mai întâlnit-o altundeva. Mai exact spus, este o lume care poartă în sine o intenționalitate, un sens pe care i l-a dăruit artistul, într-o deplină libertate creatoare.

7. Frumosul apare în operă dimpreună cu adevărul ființării ființei. Și poate că nimic nu este mai specific valorii estetice decât spontaneitatea cu care ea ni se propune. Intrând în contact cu opera de artă, sensibilitatea noastră estetică, susținută de aportul intelectului, face ca valoarea ei să ni se dezvăluie de îndată. În această perspectivă, Nicolai Hartmann are adevărul de partea sa, când susține că valoarea estetică nu consistă în ceva existând în sine, ci numai în „apariție”²². Ea ni se dăruiește cu generozitate și ne luminează sufletul dintr-o dată, înălțându-l într-un alt orizont existențial sau conectându-l la metafizic. De aici se poate induce că sufletul care descoperă valoarea estetică și i se deschide, primind-o cu bucurie și recunoștință, depune cea mai convingătoare mărturie pentru taina frumuseții obiectivate în artă.

Desprinsă de fluxul experienței și evenimentelor practice, valoarea estetică este dezinteresată; ea nu servește nici unui alt scop ce-i este străin. Nefolositoare sub aspect pragmatic, valoarea estetică procură plăcere și conferă strălucire vieții, ceea ce este cu totul deosebit. Dar aceasta nu vrea să însemne că esența artei se reduce la provocarea senzației de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Valoarea estetică fundamentală – frumosul – nu se limitează la satisfacerea plăcerii, oricât de înalt ar fi planul în care aceasta se manifestă. Ea induce în sufletul nostru un adevăr mai profund, izvorât din viață, care nu este

²² Nicolai Hartmann, *op. cit.*, pp. 267–276.

totuna cu adevărul științei sau al cunoașterii. Este vorba aici de un alt tip de adevăr, specific artei, care constă în „starea de neascundere” a ființei ca ființare²³. Frumusețea nu este atașată acestui adevăr. Dimpotrivă, ea se însoțește cu adevărul într-o adâncă intimitate și vin spre noi dimpreună. Astfel, frumosul apare în operă odată cu adevărul ființării ființei și ne luminează sufletul năpădit de aluviunile vieții.

8. Urâtul, la granițele esteticului. Așa cum am amintit mai sus, în accepțiunea actuală, esteticul include în granițele sale și urâtul. Întâi de toate, pentru că viața, care este inepuizabilul domeniu al artei, nu înseamnă numai o revărsare nesfârșită de frumusețe. În acest sens, expresioniștii, sensibili la suferințele oamenilor, la mizerie, pasiune și violență, pretindeau că ar fi nu tocmai onestă insistența pe armonie și frumusețe în artă. Norvegianul Edvar Munch, răspunzând unor critici, la finele veacului trecut, spunea că un strigăt de durere nu poate fi frumos, și că ar fi nesincer să căutăm a reflecta în artă numai aspectele plăcute ale vieții. De aceea, urâtul și-a găsit legitimitatea în reprezentările artistice.

Dar prezența urâtului în artă nu este un scop în sine, ci numai o posibilitate de a reliefa frumosul. În legătură cu această temă, esteticianul Theodor Adorno sesizează corelația dintre frumos și urât în artă, precum și disponibilitatea lor interșanjabilă. „Pe cât de puțin există un lucru – spune Adorno – care să fie în mod simplu urât, pe cât de mult urâtul a putut deveni, prin funcția sa, frumos, pe atât de puțin există Frumosul pur și simplu: este banală observația că cel mai frumos apus de soare, cea mai frumoasă fată, fidel reproduse, pot deveni oribile. Totuși, în cazul Frumosului, ca și în cel al Urâtului, nu trebuie

²³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 108.

ascuns în mod excesiv momentul nemijlocirii (...). Frumosul și Urâtul nu trebuie să fie nici ipostaziate, nici relativizate; raportul lor se dezvăluie treptat, iar în mod frecvent unul devine negația celuilalt. Frumusețea este istorică în sine însăși, este ceea ce se eliberează din lanțuri”²⁴.

În măsura în care dă mai multă relevanță frumosului și celorlalte categorii ale sale, urâtul este acceptat și prețuit în arta modernă. Dar nu numai atât. Așa cum susține Adorno, „prin absorbția urâtului, conceptul frumuseții în sine s-a schimbat, fără ca estetica să se poată dispensa de el. Prin absorbția urâtului, frumusețea rămâne suficient de puternică pentru a se lărgi, asimilând contradicția ei”²⁵. Experiența artei din ultimul secol depune mărturie că, în toate formele artei, cu deosebire în artele plastice, urâtul este o modalitate de exprimare a viziunii asupra lumii și vieții, a revoltei față de înfățișările comunității umane.

Ni se pare, însă, că problema capătă o gravitate deosebită, atunci când urâtul este exacerbat la maximum, în mai toate formele artei, cutremurând și chiar umilind ființa umană. Disgrațiosul, violența, terifiantul, vulgaritatea cu toate gamele sale, macabrul, dilatate incredibil, ne asaltează uneori cu agresivitate prin cele mai diverse creații contemporane. În astfel de situații, arta, surescitată de manifestările dezlănțuite ale vieții actuale, parcă renunță de bună voie la rolul ei catharctic. Este un fenomen specific timpului nostru, convulsiv și dezorientat, care ne aduce în atenție o altă întrebare: ce intenționalitate implică asemenea creații? Cum pot participa ele la restaurarea unității lăuntrice a sufletului nostru și la ridicarea lui spre zărilor desăvârșirii de sine, ale absolutului și eternității? Aceste întrebări rămân deschise pentru creatorii și contemplatorii operelor artistice; pentru toți cei ce văd în artă o modalitate de a da sens vieții și a-l ridica pe om de la natură, la cultură.

²⁴ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 386.

²⁵ *Ibidem*, p. 387.

BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, trad. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

Aiftincă, Marin, *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorilor*, București, Editura Academiei Române, 1994.

Aiftincă, Marin, *Valoare și cultură în orizontul modernității*, Iași, Editura Cantes, 1998.

Andrei, Petre, *Filosofia valorii*, ediția a III-a, Iași, Polirom, 1997.

Bălan, George, *Mică filosofie a muzicii*, București, Editura Eminescu, 1975.

Bell, Clive, *The Art*, London, Aroow Books, 1961.

Biemel, Walter, *Expunere și interpretare*, trad. de George Purdea, București, Editura Univers, 1987.

Biemel, Walter, *Fenomenologie și hermeneutică*, ediție de Constantin Aslam, Alexandru Boboc, Constantin Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2004.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1949.

Blaga, Lucian, *Metafizica valorilor*, în „Opere filosofice”, 10, București, Editura Minerva, 1987.

Blaga, Lucian, *Opere filosofice (Trilogia cosmologică)*, 11, București, Editura Minerva, 1988.

Boboc, Alexandru, *Limbaj și ontologie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1997.

Boboc, Alexandru, *Formă și valoare în orizonturile filosofiei culturii*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2005.

Brough, John B., *Image and Artistic Value*, în „Phenomenology of Values and Valuing”, edited by James G. Hart and Lester Embree, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 1977.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, trad. de Constantin Coșman, București, Humanitas, 1994.

Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Ciucă, Valentin, *Pictori și capodopere*, Timișoara, Editura Augusta, 2001.

Croce, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, trad. de Eugen Costescu, București, Editura Științifică, 1971.

Davidson, Donald, *What Metaphors Mean*, în „Inquiries into Truth and Interpretation”, Oxford, Claredon, 1984.

Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, trad. de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, București, Editura Meridiane, 1983.

Didier, Julia, *Dicționar de filosofie*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

Dorter, Kenneth, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 48, Number 1, Winter, 1990.

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Editura Meridiane, vol. II, 1976.

***, *Estetica*, București, Editura Academiei, 1983.

Fauré, Elie, *Istoria artei. Spiritul formelor*, 2, trad. de Irina Mavrodin, București, Editura Meridiane, 1990.

Gilbert, K. E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, ediție revizuită și adăugită, trad. de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1972.

Gombrich, E. H., *O istorie a artei*, trad. de Sanda Râpeanu, București, Editura Meridiane, 1975.

Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Istoria filozofiei*, vol. I, trad. de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1963.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I și II, trad. de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966.

Heidegger, Martin, *Despre esența adevărului*, în „Repere pe drumul gândirii”, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988.

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1995.

Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol 1 și 2, trad. de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977.

Hofstadter, Albert, *Truth and Art*, Columbia University Press, 1965.

Husar, Al., *Izvoarele artei*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Princeps Edit, 2004.

Husserl, E., *Logische Untersuchungen, Zweiter Band*, „Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”, I, Teil. 5, Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968.

Huyghe, René, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965.

Ianoși, Ion, *O istorie a filosofiei românești (în relația ei cu literatura)*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996.

Ianoși, Ion, *Hegel și Arta*, ediția a II-a revăzută și întregită, București, Editura Academiei, 2005.

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, trad. de Olga Zaicik, București, Editura Univers, 1978.

***, *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, București, 1941.

***, *Istoria ilustrată a picturii. De la arta rupestră la arta abstractă*, ediția a II-a, trad. de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1969.

Kant, Immanuel, *Critica puterii de judecată*, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

Kayser, Wolfgang, *Opera literară*, trad. de H. R. Radian, București, Editura Univers, 1979.

Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, partea I, vol. I și II, trad. de Grigore Popa, București, Editura Meridiane, 1987.

Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I, II, trad. de Crișan Toescu, București, Editura Meridiane, 1976.

Moutsopoulos, E., *Kairos. Miza și pariul*, trad. Diana Domnica Dănișor, București, Editura Omnia, 2002.

Novitz, David, *The Integrity of Aesthetics*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 48, Nr. 1, Winter, 1990.

Pascadi, Ion, *Estetica lui Tudor Vianu*, București, Editura Științifică, 1968.

Platon, *Banchetul*, în „Dialoguri”, trad. de Cezar Papacostea și Constantin Noica, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Platon, *Phaidros*, în „Opere”, IV, trad. de Gabriel Liiceanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

Platon, *Republica*, în „Opere”, V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, trad. de Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

Platon, *Timaios*, în „Opere”, VII, trad. Cătălin Partenie, București, Editura Științifică, 1993.

Plotin, *Despre frumos*, în „Opere”, I, trad. de Andrei Cornea, București, Humanitas, 2003.

Pulos, Arthur, *Stop the World so it is: We Want to Progress*, în „Journal of the Industrial Designers Society of America”, September, 1969.

Ralea, Mihai, *Comentarii și sugestii*, București, Editura Casei Școalelor, 1928.

Ralea, Mihai, *Atitudini*, București, Editura Casei Școalelor, 1931.

Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Științifică, 1972.

Rickert, H., *Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendental philosophie*, 4 und 5, Aufl., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1921.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, trad. de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.

Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Scheler, Max, *Poziția omului în Cosmos*, trad. de Vasile Muscă, Pitești, Editura Paralela 45, 2001.

Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, trad. de G. Tănăsescu, București, Editura Științifică, 1974.

Scruton, Roger, *Art and Imagination*, London, Methuen, 1974.

Scruton, Roger, *Understanding Music*, în „The Aesthetic Understandig”, Manchester, Carcanet Press, 1983.

Sibley, F. N., *Aesthetic Concepts*, 1959, retipărită în „Philosophy of the Arts”, edited by Joseph Margolis, Temple University Press, 1979.

Simmel, G., *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919.

Smeu, Grigore, *Interdependența valorilor în literatură*, București, Editura Academiei, 1987.

Smeu, Grigore, *Esteticul cotidian în lumea de azi*, București, Editura Academiei, 1992.

Smeu, Grigore, *Libertatea artistică în literatura română*, Târgu-Jiu, „Drim Edit”, 2005.

Sparshott, Francis, *The Theory of the Arts*, Princeton, University Press, 1982.

Surdu, Alexandru, *Pentamorfoza artei*, București, Editura Academiei, 1993.

Taine, Hyppolyte, *Filosofia artei*, trad. de Tudor Țopa, București, Editura Enciclopedică Română, 1973.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1–4, trad. de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978.

Tertulian, Nicolae, *Critică, estetică, filosofie*, București, Editura Cartea Românească, 1972.

***, *Tragicile grecești*. Antologie, studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, București, E.S.P.L.A., 1956.

Underhill, Evelyn, *Mistica. Studiu despre natura și dezvoltarea conștiinței spirituale a omului*; I. *Fenomenul mistic*, trad. de Laura Pavel, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995.

Urmson, J. O., *What Makes a Situation Aesthetics*, retipărită în „Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics”, ed. by Francis J. Coleman, New York, McGraw Hill, 1968.

Utz, E., *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914.

Venturi, Lionello, *Cum să înțelegem pictura*, trad. de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978.

Vianu, Tudor, *Postume*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Vianu, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Vianu, Tudor, *Semnificația filosofică a artei*, în „Filosofie și poezie”, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Vianu, Tudor, *Introducere în teoria valorilor*, în „Opere”, 8, București, Editura Minerva, 1979.

ABSTRACT

The present book is an interdisciplinary approach, placed at the joint where the aesthetics meets the philosophy of art and values. It undertakes a series of basic topics that focuses on the theoretic level of the matter, and no less on the cultural phenomenon itself. Some of those cultural phenomena, as, for instance, the aesthetic autonomy, the artistic truth, and the aesthetic value, have a long history behind. Therefore, they are not novelties. But there is a fresh dimension which they acquire in the contemporary cultural and social context. I assume that nothing could be taken as obvious any more when the subject is art, whether we relate ourselves to its inward being or to its relationship with the whole, its right to existence being included.

The title of the book accounts for the essence of a major topic that emerged on the background of our age's reality. The point in question is the mystery of the art, a topic no more brought up for consideration. Why? Because the reflective intellect dominates the contemporary art phenomenon, in the same way that it dominates the existence of human being, whose behavior is governed by competition, efficiency, and pragmatism. Under this overwhelming daily pressure, the individual turns his face to the outer world, abandoning himself to insignificant matters, his concern being no more related to the

authentic art. This is a truth that Hegel himself mentioned one hundred and seventy-nine years ago, in his *Lectures on Aesthetic*. The fact prompted him to assert, from a metaphysical viewpoint, that art remained for us a thing that belonged to the past in what concerned its highest finality. On his turn, Heidegger took over Hegel's concern, though admitting that new works of art were created and new artistic movements emerged, which proved that the artistic life continued to exist. But this existence must be confronted with the essence and the meaning of art. In the work of art, the truth of being is linked to the beauty, a fact that accounts for its very statute as work of art. Thus Heidegger asserted that the art, at least the Western one, could be understood not only as a manifestation of the beauty in itself or as an expression of the feelings, but also as a manifestation of the truth of being. Which means that both the work of art, as an aesthetic object in itself, and its perception involve not only the affectivity, but the reflection as well. The fact made me reconsidering the problem of the art mystery, in close relation to the contemporary artistic phenomenon.

My approach started from the idea that the art, beyond the multitude of incomplete definitions that have been assigned to it, is one of the essential dimensions that underline the man's specific existence in the world. It owns the miraculous power to tell us what that existence consists of, moreover, to tell us something significant about the human being. But this account would never be complete, as the work of art would never totally reveal itself to us. It always preserves itself surrounded by a mysterious aura that follows it in eternity. It is a mystery inherent to the authentic art, a secret owing to which the work of art exerts a tireless seduction on our souls' craving for beauty and perfection.

Carrying about its openness and its closing, at the confluence of which the mystery flourishes, the work of art delivers itself to the aesthetic experience. At the further end of this experience, the human receivers, according to their different individualities, would discover the aesthetic object that could be

materialized in various structures. Since the aesthetic value gives meaning to human life, the individuals who perceive it, charmed by its beauty, are at the same time co-authors of creation. Therefore, through the manifold interpretations of it, the work of art is always in the making, a permanent becoming entertained by individual's aspiration towards plenitude.

As the above mentioned ideas will be developed, a question will arise: which are those forms that aesthetic experience embraces, considering the contemporary artistic tendencies of extreme abstraction? While admitting the sense of the revolutionary experiments that legitimate the abstract art, the present book doesn't encourage such an excess that invades every artistic manifestation nowadays, with a destructive effect on the essence and meaning of art.

In other chapter of the present book, I argued the idea according to which the aesthetic value was the fundamental dimension of art: without it, there is no such thing as art. The aesthetic value is immanent to the object through which it materializes, thus possessing an absolute oneness. The work of art cannot be modified without irremediably altering its essence or its being. Unlike other kind of values, the aesthetic value owns a series of specific features that account for its oneness. Among those specific features, which I will thoroughly analyze throughout the book, there is the autonomy of the aesthetic value. The aesthetic value doesn't serve any other task than its own. It is self-sufficient, as Kant argued. Being irreducible to other things, the aesthetic value owns an absolute character. Hence, its non-utilitarian dimension, for the things placed on higher levels go beyond the utilitarian, which belongs to the empirical substance. Being useless from a pragmatic point of view, the aesthetic value supplies oneself with pleasure and gives brightness to life, which is an entirely remarkable fact.

While reinforcing the autonomy of the aesthetic value, I didn't argue for an artistic autonomism, since the essence of art

doesn't amount to the simple sensation of pleasure, as sometimes exceedingly has been asserted. I presented and analyzed this topic in a general theoretical context, and also in direct relation to the aesthetic thinking of Blaga, Vianu, and Ralea, as well as to some of the theoretical stances of the American aesthetics, belonging to Santayana, Dewey, Whitehead, Richards, Charles W. Morris, Susanna Langer, Thomas Munro, Clive Bell, J. O. Urmson, and F. N. Sibley. I brought to attention significant aesthetic doctrines and streams, in close relation to the contemporary art, which is strongly influenced by the social. Maintaining and deepening Kant's distinction between beauty and art, or that between aesthetic and artistic, the book advances the idea according to which the aesthetic value has the supremacy over other kind of values with which co-exists in the work of art, thus reflecting the natural dimension of life. The work of art is a whole, a synthesis in which the form reflects the content and the heteronomous values included in it. Some of the contemporary attempts that chase away the aesthetic from art fail in platitude, in non-artistic.

The beauty, which is the basic aesthetic value, is not only a simple object of pleasure. Therefore, it doesn't restrict itself to produce pleasure alone. It brings in our souls a deeper truth which springs from life, a truth that is different from those belonging to science or to knowledge. I extensively analyzed the topic in the chapter "Truth and aesthetic experience", in which I argued that the art introduced an aesthetic, i.e., non-rational, kind of knowledge. The better-known cognitive virtue of art resides in the fact that the art is able to express the truth concerning our feelings, which constitute a part of the Being. In the work of art, the beauty is attached to the truth. The beauty associates with the truth in a deep intimacy, welcoming the spectator together. The beauty emerges in the work of art together with the truth of Being, enlightening our life's torments invaded souls. In the presence of the work of art, one

experiences a truth which one cannot attain in any different manner. The fact underlines the philosophical significance of art, which prevents any attempt to put limits on it. This is precisely why the aesthetic value owns the power to confer meaning to the whole life. And any sense-giving thing transcends the utilitarian.

In the last two chapters, I approached the problems of the aesthetic metaphors, of the image and meaning that bring the aesthetic to presence and confer to the aesthetic object the dimension of a work of art. Being a very efficient and widespread method of "re-writing" the reality, the metaphor acts as a means for materializing the aesthetic values. Arguing against the aesthetic realism, I asserted that the aesthetic metaphor, among other stylistic means, makes possible the artistic communication of a universe of representations and feelings in which an entire world of connotative meanings is wrapped. Taking a rest at the shore of this world, the soul, in the absence of a certain reference, would be embraced by the aesthetic pleasure, experiencing the unequalled joy of beauty and artistic truth.

With respect to the "image and meaning" topic, I insisted on the aesthetic image and implicitly on the meaning in the sphere of art, deliberately omitting the nature as a source of beauty. I particularly discussed here three important aspects: the conceptual delimitations concerning the image, the intuition, and the artistic perception; the distinction between the aesthetic and the artistic image; the sense-giving power of the aesthetic values. Relating to the contemporary art phenomenon, I emphasized that the aesthetic comprised within its boundaries the ugly as well, not as a goal in itself, but as a mere possibility of granting more relevance to beauty and to the other categories. In what concerns the questionable exacerbation of ugly in all the forms of the contemporary art, a trend that shakes and humiliates the human being, the interrogation I advanced let the problem open. How could an artistic product that carries about

an uncontrollable ugly contribute to the restoration of our souls' inner harmony and to its elevation towards the self-accomplishment horizon, towards the spheres of absolute and eternity? Formulating such questions for the creators and contemplators of art, for all the people who understand art as a modality to confer meaning to life, lifting the man from nature to culture, the present book acknowledges its problematic character. It is an answer to some contemporary challenges, launching, at its turn, new challenges for aestheticians, philosophers, and art creators.

INDICE DE NUME

Adorno, Theodor: 23, 25, 132, 133, 135, 136.

Andrei, Petre: 31.

Apostu, George: 8, 65.

Aristotel: 68, 116.

Asch: 103.

Bach, Johann Sebastian: 59.

Bacovia, George: 8.

Bagdasar, Nicolae: 82.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: 66.

Bălan, George: 57.

Beardsley: 106.

Beckett, Samuel: 133.

Beethoven, Ludwig van: 59.

Bell, Clive: 106, 145.

Blaga, Lucian: 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 69, 115, 145.

Bous, George: 103.

Boccioni, Umberto: 20.

Borodin, Aleksandr Porfirievici: 59.

Braque, Georges: 20.

Buermeyer, Lauwrence: 100.

Cage, John: 133.

Cassirer, Ernst: 102.

Călinescu, George: 69, 71.

Cicero, Marcus Tullius: 115.

Crocce, Benedetto: 68, 70, 71, 75, 78, 99.

Dante, Alighieri: 59.

Davidson, Donald: 119, 120.

Delacroix, Eugène: 85.

Desoir, Max: 14.

Dewey, John: 99, 100, 145.

Dorter, Kenneth: 60.

Dragomirescu, Mihail: 69.

Duchamp, Marcel: 20, 127.

Edman, Irwin: 100.

Ehrenfels, Christian von: 32.

Enescu, George: 58.

Euripide: 56.

Faure, Élie: 124.

Fauré, Gabriel: 59.

Freinfels: 95.

Geiger, Moritz: 96.

Giedion, S.: 104.

Gotschalk, D. W.: 100.

Greimas, Algirdas Julien: 21.

Hampshire, Stuart: 106.

Hartmann, Nicolai: 11, 13, 16, 18, 25, 27, 46, 130, 131, 134.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 6, 9, 14, 23, 24, 55, 59, 71, 79, 83, 124, 143.

Heidegger, Martin: 6, 7, 10, 12, 28, 59, 62, 64, 143.

Heyl, C.B.: 102.

Hofmann, Werner: 65, 66.

Hölderlin, Johann Christian Friedrich: 59.

Homer: 59.

Humboldt, Wilhelm von: 68.

Husserl, Edmund: 22, 128.

Ibrăileanu, Garabet: 69, 83.

Ingarden, Roman: 128, 129.

Kandinski, Wassily: 20, 127.

Kallen, Horace: 100.

Kant, Immanuel: 13, 23, 62, 63, 70, 71, 107, 110, 144, 145.

Kayserling: 91.

Klee, Paul: 16, 17.

Lalo, Charles: 87.

Langer, Susanne: 102, 145.

Lewin, Kurt: 103.

Lotze, Hermann: 32.

Lovinescu, Eugen: 71.

Maioreescu, Titu: 69.

Malevich, Kazimir: 61.

Marcel, Gabriel: 12.

McLead: 103.

Medeea: 56, 57.

Meinong, A. Von: 32.

Mondrian, Pieter Cornelis: 127.

Moroe, C.: 106.

Morris, Betram: 100.

Morris, Charles W.: 102, 145.

Moutsopoulos, Evangelos: 18.

Munch, Edvar: 135.

Munro, Thomas: 100, 102, 145.

Musorgski, Modest Petrovici: 59.

Nietzsche, Friedrich: 20, 91, 127.

Novitz, David: 112, 113.

Pepper, Stephen C.: 103.

Picasso, Pablo: 20.

Platon: 54, 56.

Proust, Marcel: 25.

Pulos, Arthur: 99.

Ralea, Mihai: 69, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 145.

Ravel, Maurice: 59.

Richards, Ivor Armstrong: 101, 102, 145.

Rickert, Heinrich: 22.

Ricoeur, Paul: 117, 118.

Riegl, Alois: 42.

Rusu, Liviu: 29.

Santayana, George: 99, 100, 145.

Schiler, Friedrich: 23.

Schopenhauer, Arthur: 55.

Scruton, Roger: 118, 119, 120.

Shakespeare, William: 59.

Sibley, F. N.: 106, 110, 111, 112, 145.

Simmel, Georg: 94.

Souriau, Paul: 14.

Sparshott, Francis: 113.

Tagliabue Morpurgo, Guido: 126.

Taine, Hippolyte Adolphe: 95.

Tomonobu, Iamamichi: 5.

Urmson, J. O.: 106, 107, 108, 109, 110, 145.

Utitz, Emil: 25.

Vianu, Tudor: 11, 14, 19, 31, 33, 45, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 126, 145.

Vischer, Friedrich Theodor: 71, 79.

Volkelt, Johannes: 95.

Zarifopol, Paul: 69, 70.

White, J.: 104.

Whitehead, Alfred North: 99, 100, 145.

Wordsworth, William: 108.

SUMAR

Prefață	5
I. MISTERUL ARTEI ȘI EXPERIENȚA ESTETICĂ.....	9
1. Arta, modalitate de expresie a omului	9
2. Săvârșită de un artist, opera este desăvârșită în forma și structura ei	10
3. Aducând cu sine un adevăr propriu, opera rămâne învăluită în mister	11
4. Misterul este intrinsec artei autentice	12
5. Prin „minunea” apariției, opera își protejează misterul	13
6. Opera ne atrage și ne cucerește, dar ne ține la distanță.....	15
7. Experiența estetică și disonanța în artă	16
8. Prevalența sentimentelor estetice.....	19
II. DIMENSIUNEA AXIOLOGICĂ A ESTETICULUI.....	21
1. O perspectivă conceptuală	21
2. Frumosul naturii și frumosul artei	22
3. Transcenderea unilateralităților	25
4. Specificitatea valorii estetice	27
5. Esteticul se dăruiește neconținut, fără a pretinde ceva în schimb	27

III. VALOAREA ÎN ORIZONTUL METAFIZICII	31
1. Lucian Blaga, despre metafizică și lumea valorilor.	31
2. Geneza și natura valorii	32
3. Proiecția valorilor ontologice.....	34
4. Valori stilistice.....	36
5. O alcătuire estetică neomogenă	39
6. Ideea de <i>accesoriu</i> în artă	44
7. Particularități ale esteticului artistic.....	45
8. Valoarea estetică a operei de artă	48
IV. ADEVĂR ȘI EXPERIENȚĂ ESTETICĂ.....	52
1. Despre esența artei	52
2. Adevăr conceptual și adevăr estetic.....	53
3. Virtutea cognitivă a artei.....	55
4. Artă rostește un adevăr despre om și lume	58
5. Experiența noastră evocă o semnificație și dobândește un sens	63
V. AUTONOMIA ESTETICULUI.....	67
1. Tudor Vianu sau patosul unei filosofii a operei de artă	67
2. Esteticul în contextul filosofiei valorii.....	68
3. Caracterul absolut al valorii estetice	72
4. Autonomie versus autonomism	74
5. Idealul și realul în structura valorilor estetice.....	76
6. Eternitatea și vremelnicia artei	78
VI. FAPTUL ESTETIC ȘI VALOAREA	82
1. Estetica în viziunea lui Mihai Ralea	82
2. Fapt estetic și fenomen artistic.....	84
3. Gratuitatea simbolului.....	85
4. Comunicarea de sine prin artă	87
5. Național și artistic	90
6. Esteticul ca „valoare de lux”	92
7. Despre normativitatea esteticii.....	95

VII. ALTE ABORDĂRI ALE ESTETICULUI.....	98
1. Schița unui cadru problematic	98
2. Coordonate ale unei evoluții teoretice	99
3. Depășirea tradiției și exigențele actuale.....	104
4. Emoția estetică și receptarea artei.....	107
5. Valorizarea operei sub presiunea reduccionismului.	110
6. Artă ca parte a vieții însăși.....	112
VIII. METAFORA ESTETICĂ	115
1. Dimensiunea metaforică a omului	115
2. Metafora estetică.....	116
3. Metafora ca posibilitate de a „redescrie” realitatea .	118
4. Un punct de vedere despre „realismul estetic”	119
IX. IMAGINE ȘI SENS	123
1. Subiectul trăirii estetice.....	123
2. Imagine, intuiție și percepție estetică.....	124
3. Imagine estetică și imagine artistică	125
4. O distincție necesară	128
5. Esteticul are vreun sens?.....	130
6. Puterea dăătoare de sens a valorilor estetice.....	131
7. Frumosul apare în operă dimpreună cu adevărul ființării ființei	134
8. Urâtul, în granițele esteticului.....	135
Bibliografie	137
Abstract	142
Indice de nume	148
Sumar / Sumary	154

SUMMARY

Foreword	5
I. THE MYSTERY OF ART AND THE AESTHETIC EXPERIENCE.....	9
1. The art as a mode of human expression	9
2. Completed by an artist, the work of art is complete in its form and structure.....	10
3. Bringing in its own truth, the work of art remains surrounded by mystery	11
4. The mystery is inherent to authentic art.....	12
5. By the “miracle” of its emergence, the work of art defends its mystery	13
6. The work of art attracts and captivates us, but keeps us at a distance.....	15
7. The aesthetic experience and the dissonance in art	16
8. The prevalence of the aesthetic feelings	19
II. THE AXIOLOGICAL DIMENSION OF THE AESTHETICS.....	21
1. A conceptual viewpoint	21
2. Natural and artistic beauty	22
3. Transcending the unilateral views	25

4. The specific of the aesthetic value.....	27
5. The aesthetic offers itself to us without asking for anything in return.....	27
III. VALUE IN THE LIGHT OF METAPHYSICS.....	31
1. Lucian Blaga on metaphysics and world of values..	31
2. The genesis and the nature of value.....	32
3. The projection of the ontological values.....	34
4. Stylistic values	36
5. A non-homogeneous aesthetical structure	39
6. The idea of <i>accessory</i> in art	44
7. The specific features of the aesthetics of art	45
8. The aesthetic value of the work of art.....	48
IV. TRUTH AND AESTHETIC EXPERIENCE.....	52
1. On the essence of art.....	52
2. Conceptual and aesthetic truth	53
3. The cognitive virtue of art.....	55
4. The art expresses a truth about man and the world .	58
5. Our experience evokes a signification and acquires a meaning	63
V. THE AUTONOMY OF THE AESTHETIC	67
1. Tudor Vianu or the pathos of a philosophy of the work of art	67
2. The aesthetic in the context of the philosophy of value...	68
3. The absolute character of the aesthetic value	72
4. Autonomy versus autonomism	74
5. The ideal and the real in the structure of the aesthetic values	76
6. The eternity and the transitoriness of art	78

VI. THE AESTHETIC FACT AND THE VALUE	82
1. The aesthetics in Mihai Ralea's view	82
2. Aesthetic fact and artistic phenomenon	84
3. The gratuitousness of the symbol	85
4. Self-communication through art	87
5. National and artistic	90
6. The aesthetic as an „article of luxury”	92
7. On the normativity of the aesthetics	95
VII. OTHER APPROACHES OF THE AESTHETIC	98
1. The outline of a problematic framework	98
2. Coordinates of a theoretical evolution	99
3. The surpassing of the tradition and the present exigencies	104
4. The aesthetic emotion and the perception of art	107
5. The evaluation of the work of art under the pressure of the reductionism.....	110
6. The art as a part of life itself	112
VIII. THE AESTHETIC METAPHOR.....	115
1. The metaphoric dimension of man	115
2. The aesthetic metaphor	116
3. The metaphor as a possibility to “rewrite” the reality... ..	118
4. A point of view on the “aesthetic realism”	119
IX. IMAGE AND MEANING	123
1. The subject of the aesthetic life	123
2. Image, intuition, and aesthetic perception	124
3. Aesthetic and artistic image	125
4. A necessary distinction	128
5. Has the aesthetic any meaning?	130
6. The meaning-giver power of aesthetic values	131

7. The beauty emerges in the work of art together with the truth of the existence of being.....	134
8. The ugly within the limits of the aesthetic.....	135
Bibliography	137
Abstract	142
Index of names	148
Sumar / Sumary	149



Este profesor universitar; secretar științific al Secției de Filosofie, Teologie, Psihologie și Pedagogie a Academiei Române; cercetător științific I la Institutul de Filosofie și Psihologie al Academiei Române; ține cursuri de *Filosofia valorii și a culturii* la Facultatea de Filosofie și Jurnalism a Universității „Spiru Haret” din București; *Visiting professor* pentru semestrul de toamnă la Catholic University of America, Washington (1998). Este membru al Societății Internaționale de Filosofia Valorii (din 1992) și al Societății Internaționale de Istoria Științelor Umaniste (din 1991). Laureat al mai multor premii, între care

Premiul „Mircea Florian” al Academiei Române (1994). Cercetările desfășurate în domeniile: Filosofia valorii și a culturii, Estetică, Istoria filosofiei, Filosofia limbajului și Semiotică sunt concretizate într-o serie de cărți și studii publicate în țară și străinătate, în numeroase comunicări prezentate la reuniuni științifice de prestigiu din țară și de peste hotare. Dintre cărțile publicate menționăm: *Babilonul informației* (1987); *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorii* (1994); *Intruparea gândului* (1996); *Valoare și cultură în orizontul modernității* (1998); *Timp și valoare* (2003); *Nietzsche: Ființă și valoare* (2003); coordonator și coautor la cinci cărți, dintre care *Culture and Freedom*, apărută în 2001, la Washington.

«Spre deosebire de alte forme ale misterului, cum este cel al religiei, al științei etc., misterul artei trimite la ceea ce opera păstrează ascuns ori încă neînțeles în înțelesurile sale adânci, de unde iriază în afară și îi aureolează ființarea. În universul ei, opera închide o taină, care se referă la un conținut numai sugerat de intuiție, fără să-i dea conturul unei imagini. În consecință, opera de artă se refuză cunoașterii absolute, rămânând mereu liberă, deschisă și ademenitoare în relațiile ei cu publicul receptor. Tocmai misterul său intrinsec explică vibrația în om a sentimentului de bucurie și fascinația ce îl cuprinde și îl readuce mereu în fața operei autentice, simțind-o aproape, dar niciodată în posesia lui» (Marin Aiftincă).

